[redacted]
UNIV. OF ARIZONA
mn
Becker, Philipp Aug/Geschichte der spani
3 9001 03793 6757

Geschichte

der

Spanischen Literatur

von

Philipp August Becker

o. ö. Professor an der Universität Budapest.

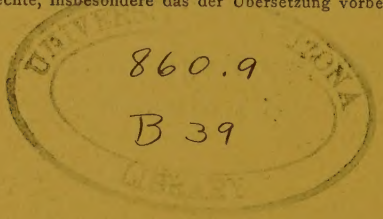
Straßburg

Verlag von Karl J. Trübner

1904

Printed in Germany

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten.



M. DuMont-Schauberg, Strassburg.

Printed in Germany

Folgende Skizze, deren Zweck eine übersichtliche, anschauliche und im Zusammenhang lesbare Vorführung des Wesentlichen aus der spanischen Literatur sein soll, wurde unternommen für die unter der Leitung von Prof. G. Heinrich erscheinende fünfbändige illustrierte 'Geschichte der Universalliteratur' (Egyetemes irodalomtörténet, szerk. Heinrich Gusztáv. Budapest 1903 ff.), in deren zweitem Band sie ungarisch erscheint. Von einer ursprünglich geplanten ausführlicheren Darstellung, deren Fortsetzung durch die Schwierigkeit der Bücherbeschaffung unmöglich gemacht wurde, ist der Anfang, Die spanische Literatur von ihren Anfängen bis zu den katholischen Königen, als selbständiges Essai im XII. Band der *Neuen Heidelberger Jahrbücher* und in Band CXII und CXVI der *Budapesti Szemle* mitgeteilt worden.

B.

51632

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Das Mittelalter bis 1400. 1—16

Spanien, S. 1. — Altcastilische Heldendichtung, Cid, Infanten von Lara, S. 2. — Die geistliche Kunstdichtung, Gonzalo de Berceo, Fernan Gonzalez, Reyes magos, S. 7. — Altcastilische Prosa. Alfonso X. und sein Einfluß. Parabelliteratur. D. Juan Manuel, S. 9. — Juan Ruiz de Hita, S. 13. — Ayala. Rabbi Santo, S. 14. — Prosaroman. Amadís, S. 15.

II. Fünfzehntes Jahrhundert. 17—26

Erwachen der Lyrik, S. 18. — Übergangsschule, S. 18. — Santillana und Juan de Mena, S. 19. — Ihre Nachfolger, S. 20. — Die Romanzen, S. 21. — Die Prosa, S. 23. — Geschichtschreibung, S. 23. — Lehrhafte Prosa, S. 25. — Fehler und Vorzüge der Frauen, der Corbacho, S. 25. — Die Novelle, S. 26.

III. Sechzehntes Jahrhundert: Poesie. 27—42

Anfänge des Theaters. Encina, Torres Naharro, Celestina, Lope de Rueda, gelehrte Richtung, S. 27. — Umschwung in der Lyrik, Boscan und seine Schule, S. 31. — Das Kunstepos, Ercillas Araucana, S. 36. — Die Hochblüte der Romanzenpoesie, Romanzenzyklen, nationalhistorische Romanzen, S. 39.

IV. Sechzehntes Jahrhundert: Prosa. 43—56

Kulturfaktoren, S. 43. — Moralliteratur. Dialoge. Guevara, S. 44. — Die Geschichtschreibung. Mariana.

Seite

Mendoza, S. 46. — Religiöse Literatur. Die spanische Mystik, S. 49. — Der Roman. Ritterroman, Schelmenroman, Hirtenroman und Novelle, S. 51.

V. Cervantes. 57—64

Leben, S. 57. — Die Schäferdichtung Galatea und die dramatischen Versuche, S. 59. — Don Quijote, S. 60. — Musternovellen, S. 63.

VI. Lope de Vega. 65—74

Biographie, S. 65. — Lope als Lyriker, Epiker und Romanschreiber, S. 68. — Dramatische Fruchtbarkeit, S. 70. — Theoretische Stellungnahme, S. 71. — Wesen der Lopeschen Comedia, S. 72. — Stoffkreis, S. 73.

VII. Das Schauspiel nach Lope de Vega. 75—84

Aufschwung der Bühnendichtung, S. 75. — Tirso de Molina, S. 76. — Alarcon, S. 77. — Calderon, S. 79. — Rojas, Moreto, S. 83. — Verfall, S. 84.

VIII. Die übrige Literatur des XVII. Jahrhunderts. 85—97

Anzeichen des Niedergangs. Góngora, S. 85. — Die Lyrik, S. 86. — Die Epik, S. 87. — Quevedo, S. 88. — Der Conceptismus. B. Gracian, S. 91. — Politische Schriften, S. 92. — Geschichtschreibung, S. 93. — Der Roman, S. 95.

IX. Achtzehntes Jahrhundert. 98—109

Tiefstand der Kultur, S. 98. — Die Aufklärung. Feijoo, S. 100. — Die neue Geschmacksrichtung, S. 101. — Kampf um die Bühne, S. 102. — Studium der nationalen Vergangenheit, S. 103. — P. Isla, S. 104. —

Seite

Sieg des neuen Geschmacks. Moratin d. Ä., S. 105. — Jovellanos, S. 106. — Melendez Valdés, S. 107. — Moratin d. J., S. 108.

X. Neunzehntes Jahrhundert. 110—144

Befreiungskampf und Reaktion, S. 110. — Fortleben der klassischen Lyrik und der klassischen Bühne, S. 110. — Vorboten der Romantik, S. 112. — Die Romantiker. Martinez de la Rosa, S. 113. — Larra, S. 114. — A. de Saavedra, Hzg. v. Rivas, S. 115. — Sieg der Romantik auf der Bühne, S. 118. — Das Lustspiel. Breton de los Herreros, S. 120. — Die Lyrik, Espronceda, S. 121. — Zorrilla, S. 123. — Die Prosa. Sittengeschichtliche Skizzen, S. 124. — Der historische Roman, S. 125. — Der Realismus. Fernan Caballero, S. 126. — Trueba. Alarcon, S. 128. — Pereda, S. 130. — J. Valera, S. 131. — Perez Galdós, S. 132. — Die Bühne. Tamayo y Baús. Ad. Lopez de Ayala, S. 133. — Echegaray, S. 136. — Die Lyrik. Bécquer. Campoamor, Nuñez de Arce, S. 140. — Die gelehrte Arbeit, S. 141. — Schluß, S. 143.

Namenverzeichnis. 145—151

I.

Mittelalter bis 1400.

Zweimal mußte im Laufe der Zeit die pyrenäische Halbinsel mit der Schärfe des Schwerts dem Romanentum gewonnen und gesichert werden. In zweihundertjährigem Kampf eroberten die Römer das von iberischen und keltischen Stämmen bewohnte und längs der Küste mit phönizischen, griechischen und karthagischen Kolonien besäte Land, und bald drang die lateinische Kultur so tief ein, daß Hispanien nicht nur Rom und der christlichen Kirche eine Reihe hervorragender Schriftsteller schenkte, sondern daß auch die Sturmflut der Völkerwanderung und die feste Niederlassung der Westgoten dem romanischen Charakter der Nation keinen Abbruch zu tun vermochte. Erschütternder wirkte der Einbruch der Mauren, die im ersten Anprall das ganze Land überfluteten, und deren letzte Burg erst nach acht Jahrhunderten, an der Schwelle der Neuzeit, gebrochen wurde.

Die Wiedereroberung ging vom Norden aus und schritt parallel und in größeren Anläufen gegen Süden. Auf dem von Karl dem Großen gelegten Grund erstreckte sich Catalonien im Osten längs der Mittelmeerküste von Barcelona bis Valencia und über die balearischen Inseln mit einer eigenen Sprache, die kein spanischer Dialekt, sondern eine Spielart des Provenzalischen, des Südfranzösischen ist. Aragon im mittleren Ebrobecken wurde früh mit Catalonien vereint und in seiner Machtentfaltung nach auswärts, nach Sicilien und Neapel gerichtet; Navarra wiederum sah sich bald an Aragon, bald an Frankreich gebunden, so daß diese Gebiete wohl zeitweise an der castilischen Literaturpflege Anteil nahmen, aber keine selbständige spanische Geisteskultur entwickelten. Im Westen machte sich die Landschaft Galicien selbständig und wuchs sich im Vorstoß nach

Süden politisch und sprachlich zum Königreich Portugal aus. So konzentriert sich im Mittelalter der Begriff von Spanien auf die zentralen Hochflächen, auf das Königreich Castilien, das sich als eine unscheinbare Grafschaft von dem durch die asturischen Flüchtlinge wieder gewonnenen Leon loslöste und sich im Verlauf der Zeit zur Vormacht aufschwang, die dem ganzen mittleren Reich seinen Namen und seine Sprache auferlegte; im 11. Jahrhundert gewann es Toledo, in den folgenden Murcia und Andalusien, bis es, durch die Ehe Isabels und Fernandos mit Aragon vereint, den siegreichen Ansturm auf Granada durchführte.

Lange währte es in diesen Zeiten ständigen Ringens, wo der Krieg mit dem Halbmond nur mit inneren Fehden abwechselte, bis sich neben dem täglichen Gebrauch der Waffen auch Muße fand für geistige Interessen. Beim allgemeinen Tiefgang aller Bildung konnte neue Anregung natürlich nur von auswärts kommen, durch den Anschluß an das gemeinsame europäische Geistesleben; dieser erfolgte zuerst auf kirchlichem Gebiete mit der Einführung der kluniazensischen Klosterreform, die in ihrem Gefolg nicht allein den gregorianischen Ritus und die fränkische Minuskelschrift, sondern auch manchen Keim literarischer Tätigkeit mit sich brachte. Wie anderwärts verlangte nun aber neben der Gelehrtensprache, dem Latein, auch das Volksidiom seine Rechte, und wie aus dem Dunkel einer langen Nacht taucht um die Mitte des 12. Jahrhunderts die spanische Sprache, die spanische Literatur mit ihren ersten zögernden Lauten, ihren ersten schriftlichen Denkmälern hervor.

Die erste Betätigung des spanischen Volkstums auf dem Felde der Poesie und des Schrifttums sind nun aber nicht, wie man lange wähnte, die Romanzen, sondern das Epos, das altcastilische Heldenlied.

Gleich Frankreich, das in seinen *chansons de geste* die Erinnerung der karolingischen Glanzzeit feierte und lebendig erhielt, hatte auch Spanien seine ruhmvolle Vergangenheit, reich an Siegen über den Unglauben, und eine strahlende Heldengestalt, um die sich die nationalen Überlieferungen von selber gruppierten, den Cid, Ruy Diaz de Vivar, den

Eroberer von Valencia († 1099). Zwei Generationen waren erst verflossen, seitdem sich dieser verwegene Söldnerführer als Verbannter mitten im maurischen Gebiet ein herrliches Reich eroberte, als ein unbekannter Sänger die kaum verblaßten Erinnerungen an dessen unglaublichen Siegeszug zum ältesten spanischen Heldenlied, zum *Poema del Cid,* zusammenfaßte. Die Kunst und die Form des epischen Gesangs lehrten ihn die überallhin wandernden französischen Spielleute, den Stoff lieferte ihm die im Andenken noch lebendige Geschichte der Heimat; was er schuf, ist darum — trotz des bequem angepaßten fremden Gewands — ein von Grund aus nationales Epos.

Geschichtlich ist nun freilich, trotz der Nähe der Ereignisse, der Inhalt des *Poema* keinesfalls; höchstens nur der Rahmen und der Hintergrund entsprechen der Wirklichkeit, und auch diese sind idealisiert und episch umgeformt. Für das geschichtliche Bild des Helden läßt sich der Dichtung auch nicht ein einziger Zug entnehmen. Vollkommen sagenhaft ist vor allem der Kern des Epos, jene Erzählung von der Vermählung der beiden Töchter des Cid mit den Junghern von Carrion, von deren schnödem Betragen den jungen Frauen gegenüber, die sie nur aus Habsucht geheiratet, und die sie nach dem Abschied von ihrem Vater im Eichwaldgrunde von Corpes mißhandeln und verlassen, sowie von der glänzenden Sühne, die dem gekränkten Helden durch den Urteilsspruch des Königs und den Zweikampf, in dem die Pflichtvergessenen unterliegen, zuteil wird. Allein, gerade diese Erzählung in ihrer inneren Geschlossenheit und ihrer spannenden Steigerung von der bitteren Demütigung bis zur grimmigen Vergeltung bestrickt uns dermaßen durch ihre naiv heroische Größe, durch die schlicht sachliche Einfalt des Tons und die ungekünstelte Anschaulichkeit, mit der sich die Ereignisse vor uns abspielen, daß ihr, als einem Sagengewebe, eine tiefere, packendere Realität eignet als der bestbezeugten Geschichte, und daß der Widerstrahl der Dichtung für uns unwillkürlich auch die geschichtliche Gestalt des Helden belebt.

Nicht als ein tragischer, durch Schuld ins Leiden gezogener Held tritt uns der Cid aus der Dichtung entgegen,

sondern in leuchtender Idealgestalt, jeder Gefahr, jeder Unbill des Schicksals mit ruhigem Heldenmut begegnend. Unschuldig verbannt und allein auf sein Schwert angewiesen, kämpft er um das tägliche Brod und den Unterhalt seiner Getreuen, bis es ihm gelingt, für seine Töchter ein reiches Erbe zu erstreiten; in die unglückliche Verlobung willigt er nur aus Gehorsam für den König; was er ahnt, tritt ein, und mit dem ganzen Gewicht der verletzten männlichen Ehre betreibt er die Vergeltung, die ihm glänzender und herrlicher zuteil wird, als er erwarten durfte, indem die Erben von Navarra und Barcelona um die Hand der verlassenen Frauen anhalten. — „Heute sind die Könige von Spanien seine Anverwandten," jubelt begeistert der Sänger, und diese warme Teilnahme für seinen Helden flößt er auch seinen Hörern ein. Sympathisch umsteht den Kämpen von Vivar eine Reihe lebensvoller Nebenfiguren, seine hochherzige Gemahlin mit ihren Töchtern, seine Waffengefährten Álvar Fañez Minaya, Martín Antolínez, Pero Bermúdez, der Bischof Gerónimo, und ihnen gegenüber die Infanten von Carrión vom Schlage derer „die frühstücken, bevor sie ihr Gebet verrichten".

Um 1150 gedichtet, hat sich das *Poema del Cid* nur in einer um einige Blätter beschädigten Abschrift vom Jahr 1307 erhalten. In weit trostloserem Zustand ist uns das um hundert Jahre jüngere Lied von *Rodrigo* zugekommen, das die Jugendtaten des Cid besingt; ein barbarisches, roh fabelhaftes Gedicht, das von anarchischem Geist und Fremdenhaß beseelt ist, aber doch einige glückliche, geschickterer Fassung fähige Motive enthält, z. B. die Fehde zwischen Diego Lainez und Gomez de Gormaz, in der letzterer von Rodrigos Hand fällt, worauf seine verwaiste Tochter Ximena, nach der Sitte der Zeit, vom König zum Ersatz für den Vater die Hand des Siegers verlangt; oder die Begegnung des jungen Helden mit dem Aussätzigen, den er auf seinem Pferde über den Fluß setzt, wo dieser sich als der heilige Lazarus entpuppt; daneben wieder die brutale Entehrung der Tochter des Grafen von Savoyen, um in ihr Frankreich zu erniedrigen, usw. Was Spanien sonst in diesem ersten Jahrhundert seiner literarischen Tätigkeit an Epen besaß,

ist verloren gegangen, soweit wir die alten Gesänge nicht aus Alfonsos des Weisen *Estoria de España* heraus erkennen können, worin sie im Zusammenhang der Erzählung manchmal so getreu wiedergegeben sind, daß häufig die alten Assonanzen und der Rhythmus der Verse unter der Prosa durchschimmert. So finden wir noch ein Lied vom Cid, dessen Handlung unmittelbar vor der des Poema spielte: es besang die Reichsteilung von Castil de Cabezon unter die Kinder Fernandos des Großen und die Bruderfehde, die daraus entsprang. Sancho vertreibt seinen Bruder Alfonso und belagert seine Schwester Urraca in Zamora, da dringt aus der belagerten Stadt Vellido Dolfos in sein Zelt und ersticht ihn meuchlings, und nun verlangt der Cid von dem zurückkehrenden Alfonso, daß er mit dreimaligem Eid beschwöre, daß er keinen Anteil hatte an der Ermordung seines Bruders und nicht darum wußte:

„Don Alfonso,
Von dem Tode König Sanchos könnt Ihr mir mit Eid versichern,
Daß Ihr ihn nicht gutgeheißen, noch die Mörder angestiftet?
Solltet Ihr Unwahrheit schwören, töte Euch auch ein Verräter,
Wie der Speer Vellido Dolfos' König Sancho, meinen Herren."
— Und der König spricht sein Amen, aber bleich wird seine Farbe.

Aus der gleichen Quelle kennen wir die schaurige Sage von den 'Sieben Infanten von Lara', die der Rachsucht doña Llambras zum Opfer fielen. Noch heute zeigt man in der Kirche von Salas de Barbadillo acht verdorrte Häupter, angeblich die der sieben Infanten und ihres Erziehers, die Almanzor auf den heimtückischen Rat ihres Oheims in einen Hinterhalt lockte, wo sie kämpften, bis sie die Schwerter in ihren Armen nicht mehr heben konnten. Die abgeschlagenen Häupter soll Almanzor dem Vater der Infanten, Gonzalo Gustioz, vorgelegt haben, der sie einen nach dem anderen aufhob und küßte und anredete, als ob sie noch lebten, bis er bewußtlos über ihnen zusammenbrach. — Nicht so gewiß, ob wir es mit epischen Liedern zu tun haben, ist es bei einer Reihe von Sagen über die älteren Grafen von Castilien, die sich um das Kloster Oña gruppieren, wie die Sage von der französischen Grafentochter, die Garci-Fernandez dazu bringt, ihren Vater und seine eigene Frau zu töten, um sie

zu heiraten, und die nach seinem Tode auch noch seinem Sohne nach dem Leben trachtet (nach der Fabel von der treulosen Frau Salomons), oder die umständlich ausgeschmückte Geschichte vom Infanten Garci-Sanchez, der bei seiner Verlobung in Leon von den Söhnen des Grafen Vela meuchlerisch ermordet wird. Sicher ist es hingegen, daß die spanischen Spielleute den Franzosen die epische Jugendgeschichte Karls des Großen ablernten, wie er angeblich vor seinen Halbbrüdern nach Spanien fliehen mußte, wo er unter dem Namen Mainet verborgen lebt und die Liebe der Sultanstochter Galiana erwirbt, und wahrscheinlich berichteten verschiedene Lieder vom Sieg über Roland in Roncesvalles, der von den Spaniern als eine Nationaltat aufgefaßt, und als dessen Held Bernardo del Carpio gefeiert wird, nach den einen ein Neffe Karls gleich Roland, nach den anderen ein Neffe Alfonsos des Keuschen aus der geheimen Verbindung des Grafen Sandías de Saldaña mit der Schwester des Königs. Sieger über die Franzosen, verlangt Bernardo die Freiheit seines Vaters, der seit jenem Fehltritt in Alfonsos Gewahrsam schmachtet; sie wird ihm verheißen, aber als sie ihm gewährt wird, hatte sein Vater ausgelitten; als Leiche wurde er ihm ausgeliefert.

Hundert Jahre etwa, von der Mitte des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts hat die epische Spielmannsdichtung in Spanien geblüht; künstlerisch Vollendetes hat sie nicht geschaffen, aber sie hat den nationalen, und zwar im engeren Sinne den castilischen heimatlichen Erinnerungen in den Sagen des Cid, der Infanten von Lara und Bernardos Gestaltungen verliehen, die noch nach Jahrhunderten befähigt waren, die Flammen der patriotischen Begeisterung anzufachen und zu nähren. Der Zufall hat uns zwei jener alten *cantares de gesta* erhalten, die anderen gingen verloren, weil das Interesse sich bald wieder vom Juglar und seinem monoton rhythmischen Gesang abwendete; der nationale Sagenschatz ging aber nicht verloren; einiges, aber nur wenig, blieb im Volksmund lebendig; das meiste rettete die Spanische Geschichte Alfonsos des Weisen vor der Vergessenheit. Als mit dem Anbruch der Neuzeit sich die Kenntnis der Nationalgeschichte wieder in weiteren Schichten ver-

breitete und zahlreiche Auszüge aus Alfonsos Chronik angefertigt und durch den Druck in Umlauf gebracht wurden, da entdeckte Spanien seinen verborgenen Schatz wieder, und was einst der Volkssänger in langen Heldenliedern gesungen, flog bald auf den Schwingen der Romanze neuerdings von Mund zu Mund.

Wie ein verwehter Samen vom Wind über weite Ebenen hinweggewirbelt wird, um an fernem Bergabhang niederzufallen und aufzugehen, so wurde der nordfranzösische Heldengesang als lebender Keim nach Castilien getragen und ließ hier auf gesundem Boden unter verwandten Lebensbedingungen eine neue Vegetation aufsprießen; und die natürliche Abgeschiedenheit des castilischen Hochplateaus kam ihrer selbständigen Ausgestaltung sehr zustatten. Nicht viel später drangen nun aber auch auf dem direkten geographischen Wege über Catalonien und Aragon, das Ebrotal aufwärts, versprengte Stücke der nicht minder reichen didaktischen Literatur Frankreichs ein. Als Merkzeichen dieses Wegs liegen uns einige um die Wende des 12. Jahrhunderts angefertigte Übersetzungen vor, die Legende der h. Maria Aegyptiaca, ein Bruchstück vom guten Schächer, der Streit zwischen Leib und Seele und die etwas freiere Ausgestaltung des Streits zwischen Wein und Wasser im Rahmen eines Liebesgeständnisses, von einem Scholar aus Aragon. Die ansprechende Legende vom Schächer erzählt von der Flucht nach Ägypten; Maria findet im Hause eines Räubers Unterkunft, und die Räubersfrau bereitet dem Jesuskinde ein Bad; beim Anblick des schönen Knaben bricht sie aber in Tränen aus, und auf Marias Fragen erzählt sie ihr, wie ihr Zweitgeborener vom Aussatz befallen worden ist; mitleidig taucht Maria den siechen Knaben in das Bad ihres Kindes und hebt ihn geheilt daraus; auf Golgatha sollte Dimas, der Schächer, seinen Heiland wiedererkennen.

Unter den gleichen Einflüssen entfaltete sich zwischen 1220 und 1246 im castilischen Teil des oberen Ebrobeckens, in der fruchtbaren Rioja, die rege und gesegnete Tätigkeit Gonzalo de Berceos, der vom Benediktinerkloster San Millan, in dem er erzogen worden war, und wo er als Diakon und Priester lebte, eine stattliche Reihe geistlicher Dich-

tungen ausgehen ließ. In breitem, behaglichem Fluß der Rede, schlicht wie der Nachbar zum Nachbar spricht, erzählt er nach lateinischen Vorlagen, die er getreu umständlich paraphrasiert, das Leben der Regionalheiligen, oder berichtet uns Wunder der Jungfrau Maria, oder dichtet die Marienklage des h. Bernard nach, sympathisch und weitläufig, mit frommer Einfalt und schlichtem Realismus, die sich bisweilen beim Bericht übersinnlicher Visionen mit einem Anflug von mystischem Entzücken färben.

Obwohl in ihren Anfängen von geistlichen Kreisen ausgehend, beschränkte sich die neu erwachte, lehrhafte Kunstdichtung keineswegs auf kirchliche Gegenstände, sondern versuchte sich auch an weltlichen Stoffen, wie sie die gelehrte Unterhaltungsliteratur der Zeit bot. Berceo selber dichtete im Anschluß an Walter von Châtillon und den französischen Alexanderroman einen *Alexandre*; fast gleichzeitig erscheint in Aragon eine Bearbeitung des ursprünglich griechischen Romans von 'Apollonius von Tyrus'. Der *Alexandre* wiederum wird das Muster einer national-epischen Dichtung in der gelehrten Kunstform, des *Poema del conde Ferran Gonzalez*, einer sagenhaften Verherrlichung der politischen Losreißung Castiliens in romantischer Verbrämung. Durch ein Gefolge von ruhmreichen Kämpfen und abenteuerlichen Gefahren führt Ferran Gonzalez die Grafschaft zur feierlich anerkannten Unabhängigkeit; zweimal gerät er in Gefangenschaft, zweimal befreit ihn seine wackere Frau, die Nichte seiner Feindin, der Königin von Leon; das eine Mal begegnen sie auf der Flucht durch das Gebirge einem Erzpriester, der, statt hilfreich die Hand zu reichen, vor dem noch mit seinen Ketten beladenen Grafen seiner Befreierin zusetzt, aber von ihr mit einem Messerstich niedergestreckt wird, das zweite Mal dringt die junge Frau als Spielmann verkleidet in sein Gefängnis und tauscht mit ihm die Kleider, daß er unerkannt entkommt.

Hatte der altcastilische Heldengesang in einer freisyllabierenden, zu losen Tiraden gruppierten Langzeile sein zwangloses Ausdrucksmittel gefunden, so fügte sich die geistlich-gelehrte Kunstdichtung — gleichfalls nach französischem Muster — eine ihrem Geiste gemäße Form zurecht,

die vierzeilige gleichreimige Alexandrinerstrophe, deren sich in der folgenden, der Dichtkunst minder geneigten Zeit ein Pfründer von Úbeda in Verslegenden (um 1324) und der Verfasser einer versifizierten Strafpredigt bedienten. Die gleiche Form verwenden dann später wieder mit Glanz der Erzpriester von Hita und der Kanzler Ayala und ganz zuletzt noch der maurische Dichter des *Poema de Yuçuf* (die Geschichte des Erzvaters Joseph nach dem Koran), so daß sie bis zum Ablauf des 14. Jahrhunderts das metrische Grundschema der castilischen Poesie und das leicht kenntliche, äußere Charakterzeichen dieser Phase ihrer Entwicklung bildet.

Auch Spuren des geistlichen Dramas begegnen wir in jenen arbeitsfreudigen Jahrzehnten. Ein Weihnachtsspiel, *Misterio de los reyes magos*, und ein Grabwächterlied zeugen vom Anschluß Spaniens an das europäische Geistesleben; an der Ausgestaltung des kirchlichen Spiels hat indessen Spanien im Mittelalter keinen tätigen Anteil genommen; es hat nur passiv empfangen, was ihm geboten wurde, und wenn auch das Gesetz die Mysterienvorstellungen in Bischofssitzen (nicht aber in Landgemeinden) guthieß, so fehlen doch die weiteren Zeugnisse für ihre fortgesetzte Pflege.

Inzwischen sah jetzt aber Castilien auch die Prosaliteratur entstehen, die es bislängst noch entbehrte. Als ihr Vater steht Alfonso X., der Gelehrte, *el rey sabio* (1252—84), vor uns, den die Weltgeschichte auch als römischen Kaiser nennt. Selten hat ein Fürst ein so lebhaftes und vielseitiges wissenschaftliches Interesse an den Tag gelegt, selten ein Schriftsteller über eine so unmittelbare, lebendig fließende, einfache und ausdrucksvolle Sprache verfügt. Von arabischen und jüdischen Gelehrten ließ Alfonso das astronomische Wissen der Zeit revidieren und in Übersetzungen, Kompilationen und Neuarbeiten zusammenfassen, und nicht selten legte er selber die Hand an; auch eines der wichtigsten Spielbücher des Mittelalters hat er angeregt. Nach zwei vorbereitenden Versuchen, dem 'Spiegel aller Rechte' und dem Königsrecht', schuf er das monumentale Gesetzbuch der *Siete partidas*, das weniger den Charakter und die Eigenschaften eines praktischen Rechtskodex hat als den

einer philosophischen Rechtslehre, die die einzelnen Rechtssatzungen aus ihren sittlichen Prinzipien ableitet. Monumental ist auch die Leistung, mit der er die spanische Geschichtsschreibung eröffnet, die *Estoria de España* von der römischen Eroberung bis zu seinem Regierungsantritt, und die noch umfassendere Kompilation, womit er jene zu einer Weltgeschichte von der Schöpfung an zu erweitern unternahm. Und, wie er auf astronomischem Gebiete das arabische Wissen dem Abendlande vermittelte, so kam von ihm auch der Anstoß, der diesem den reichen Schatz der orientalischen Parabel-, Beispiel- und Spruchliteratur in Übersetzungen zuerst, und bald auch in selbständigen Bearbeitungen eröffnete.

Mit seiner erstaunlichen literarischen Tätigkeit überragt Alfonso nicht nur seine Zeit, sondern er bestimmt auch die Richtung der nächsten Generationen. Die von ihm ausgehenden Anregungen bleiben ein Jahrhundert lang, und zum Teil darüber hinaus, maßgebend, weniger allerdings auf wissenschaftlichem Gebiet, wo nur der Jagdsport kompetente Vertreter findet. Seinen legislatorischen Bestrebungen wird wenigstens die Genugtuung zuteil, daß Alfonso XI. durch den Cortesbeschluß von Alcalá (1348) den *Partidas* suppletorische Geltung und Gesetzeskraft verschafft. Interesse an der Geschichte bekundet bereits sein Sohn, der tatkräftige Sancho IV., wie die für ihn angefertigte Kreuzzuggeschichte *La gran conquista de Ultramar* (mit Einschlag des ganzen Sagenzyklus vom Schwanenritter) beweist; aber erst sein Urenkel, der vorhin erwähnte Alfonso XI. dachte an die Fortsetzung der Reichsgeschichte und betraute seinen Großkanzler Ferran Sánchez de Tóvar die *Estoria de España* weiterzuführen. Dieser schrieb die Regierungsgeschichte der drei letzten Herrscher und die seines Auftraggebers etwas trocken, aber sachlich und inhaltsreich; und vor Ablauf des 14. Jahrhunderts erstand ihm im Kanzler Pero López de Ayala ein überlegener, wahrhaft hervorragender Nachfolger, der die grauenvolle Regierungszeit Pedros des Grausamen als Augenzeuge mit einer Anschaulichkeit und schlichten Tatsächlichkeit erzählt, die den Leser bis ins Mark erschüttern.

Die größte Bedeutung erlangte jene moralisch-symbolische Literatur, zu der die Übertragung orientalischer Rahmenerzählungen, wie Calilá und Dimna (Pantschatantra) und Sindibad (Stoff der sieben weisen Meister), und der arabischen Parabeln- und Sinnspruchsammlungen, wie Secretum secretorum (angebliche Briefe des Aristoteles an Alexander), Mobaschirs 'Goldene Sprüche' (die bis ins 16. Jahrhundert populären *Bocados de oro*), Honein ben Ischaks 'Sittensprüche' (*Buenos proverbios*) usw. die Anregung gab. An diese Übersetzungen, die zum Teil aus der Zeit Alfonsos X. stammen, schloß sich eine Reihe selbständigerer Blütenlesen und Fürstenspiegel, wie die 'Lehren und Unterweisungen, die König Sancho IV. seinem Sohne gab', ein mächtiges Buch voll feierlicher Lehrweisheit, das der König 1292 im Lager vor Tarifa vollendete; die nach Begriffskategorien geordneten *Flores de filosofia*; das 'Buch von den Ratschlägen und den Ratgebern' von maestre Pero Gomez Barroso († 1345 als Kardinal); das 'Buch der zwölf Weisen', usw. Auf anderem Wege kam dieselbe Parabelweisheit auch nach den nördlicheren Ländern und fand von hier, untermischt mit abendländischem Fabelmaterial, vereinzelt ihren Weg nach Spanien, so Odos von Sherington *Narrationes* (bekannt als das sogen. 'Katzenbuch'), und noch im 15. Jahrhundert Johanns von Hoveden 'Laienspiegel' und in selbständigerer Fassung die *Exemplos por a b c* von Clemente Sánchez, Archidiakonus von Valderas.

Aus diesen allmählich eindringenden orientalischen Stoffen und Formen ging bekanntlich in den abendländischen Literaturen beim Tagen der neueren Zeiten eine beliebte Art von Unterhaltungsschriften hervor, die Novellensammlungen wie Boccaccios 'Decamerone', Chaucers 'Canterbury Tales'. Noch vor diesen beiden erhielt Spanien durch den Infanten D. Juan Manuel eine derartige Sammlung, die allerdings den lehrhaften Charakter noch stärker wahrt, dabei aber doch den Reiz einer frischen, spontan sich gebenden Individualität entschieden durchfühlen läßt. Don Juan Manuel (1282—1348), ein Neffe Alfonsos X., hat in seinem höchst unruhigen Leben eine reiche schrift-

stellerische Tätigkeit entfaltet; in einer Reihe von Schriften, die er gern in Gesprächsform einkleidet, hat er sich über Rittertum und Ritterpflichten, über irdisches und himmlisches Wissen, über die Verfassung der weltlichen und geistlichen Stände usw. ausgelassen; sein Bestes ist aber das erwähnte 'Buch vom Grafen Lucanor und seinem Rate Patronio'. — „Unter den vielen Seltsamkeiten, die unser Herr geschaffen, so setzt der Infant die Absicht seines Werkes auseinander, ist eine besonders wunderbar, daß nämlich von allen Menschen in der Welt nicht ein einziger dem andern im Gesichte vollkommen gleicht. Und da schon in so Geringfügigem, wie die Gesichter, ein solcher Unterschied stattfindet, so ist's kein Wunder, wenn die Menschen in ihren Neigungen und Gesinnungen verschieden sind. Nur darin sind sie alle gleich, daß sie das, woran sie Gefallen finden, besser erlernen und ausüben als andere Dinge, weshalb auch derjenige, der etwas lehren will, es auf eine Weise lehren muß, die es dem Lernenden angenehm macht. Daher habe ich, Don Juan, Sohn des Infanten Don Manuel, Statthalter der Marken und des Königreichs Murcia, dieses Buch in den schönsten Ausdrücken, die ich nur vermochte, verfaßt, und in den Text einige Beispiele gefügt, die sich die Leser zu Nutzen machen können .... Und hier beginnt der Inhalt eines Buches in der Weise eines Gesprächs zwischen einem großen Herrn und seinem Rat, und der Herr ist der Graf Lucanor, und der Rat Patronius geheißen." Und nun werden uns 51 Erzählungen zum besten gegeben, immer in der gleichen Umrahmung: „Eines Tages sprach der Graf Lucanor zu seinem Rat folgendermaßen: ..... Herr Graf, erwiderte Patronius, damit Ihr seht, wie Ihr Euch dabei zu benehmen habt, will ich Euch erzählen, was dem und dem begegnet ist. Und auf die Frage des Grafen, was das sei, fuhr Patronius also fort: ..... Und da Don Juan befand, daß dies ein gutes Beispiel sei, ließ er es in dieses Buch eintragen und fügte folgende Verse hinzu ...." Und in diesem stereotypen Rahmen werden die einzelnen Beispiele, Fabeln und Anekdoten so frisch, so lebendig und so natürlich erzählt, daß sie noch heute den Leser zu fesseln und zu erheitern vermögen.

Noch frischer und ursprünglicher bricht die Persönlichkeit des Schriftstellers unter dem lehrhaften Stoffe durch in einem der eigenartigsten Werke, welches die spanische Literatur gezeitigt hat, im *Libro de buen amor* des Erzpriesters von Hita, Juan Ruiz (1330), mit dem die Poesie nach längerem Schweigen wieder zum Worte kommt. Fabeln und Apologe bilden auch die Würze dieser Dichtung; allein der Rahmen, in den sie gefaßt sind, hat sich zu einem höchst eigentümlichen Selbstbekenntnis ausgestaltet. Da Juan Ruiz nämlich ein Sünder ist wie andere Menschen auch, so hat er viel geliebt und selber viel Liebe und oft auch Gleichgültigkeit erfahren. Um nun andere vor der falschen Liebe zu warnen, oder wenn sie eben vom Bösen nicht lassen wollen, ihnen auch auf dem Irrwege ein Leiter zu sein, erzählt er uns seine Liebesabenteuer in bunter Reihenfolge, Eigenes und Fremdes fröhlich in einander flechtend. Unbekümmert um den heiligen Charakter seines Berufs, mit der bequemen Beschwichtigung, daß wir ja alle fleischlich und schwach sind, umflattert und begaukelt der Erzpriester die Frauen, bald abgewiesen und verschmäht, bald von einem Freund um den Erfolg betrogen, schließlich durch die vorzügliche Unterstützung der verschlagensten aller Vermittlerinnen und Gelegenheitsmacherinnen zum Ziel geführt, andere Male wieder statt der Sinnenlust auf reine seelische Liebe stoßend, oder auf einem Ausflug ins Gebirge mit derben Senninnen im Hader; und in dieses verfängliche, von Jugendkraft und übermütiger Laune strotzende Geständnis rahmt der muntere Erzschalk nicht nur die würzigsten Tierfabeln ein, sondern auch eine Paraphrase der Ovidischen *Ars amandi*, eine epische Umdichtung der mittelalterlichen Komödie von Pamphilus, eine Allegorie des Kampfs zwischen Fasten- und Fleischzeit mit dem Triumphzug Amors und einer Schilderung der zwölf Monate; dazu zahlreiche satirische Ausfälle und moralische Betrachtungen — über die Macht des Geldes, den Tod, die kleinen Frauen, die geistlichen Waffen zur Besiegung des Fleisches, usw., und außerdem noch eine Mustersammlung von lyrischen Liedern, den ersten, die wir in castilischer Zunge erklingen hören, geistliche und weltliche, tief empfundene Marienlieder neben

Bettelliedern für Studenten und Blinde und scherzhaften Hirtengesängen. Dies alles läßt der Erzpriester von Hita in buntem Wechsel an uns vorüberziehen in überreich sprudelnder Laune, unberührt durch den inneren Zwiespalt frommen Glaubens und leichtfertiger Sündhaftigkeit, in dem er mit seinem Jahrhundert dahinlebt; und wenn wir ihm glauben wollen, hätte er mit dieser losen Beichte ein Buch von hohem moralischem Gehalt und tiefer, verborgener Weisheit gegeben:

Ich macht' ein kleines Buch nur, im Text nicht sehr ausführlich;
Allein der Sinn der Glosse ist, mein ich, respektierlich;
Denn hinter jeder Rede verborgen liegt, natürlich,
Viel mehr als was gesagt wird, gefaßt in Worte zierlich.

Der moralische Zwiespalt, der beim Erzpriester so drastisch zum Ausdruck kommt, ist ein Symptom der inneren Auflösung, in der sich ganz Europa in dieser Zeit der großen Kirchenspaltung befand. Über Spanien entlud sich das Verderben infolge der allgemeinen Zuchtlosigkeit, gleichzeitig mit dem verheerenden Rundgang des schwarzen Todes, unter der wollüstig-bluttrunkenen Greuelherrschaft Pedros des Grausamen in der wilden Fehde mit den unechten Halbbrüdern des Königs, den Trastamara. Derselbe Ayala, der in seiner Chronik die rächende Vergeltung der Geschichte an seiner Zeit geübt, hält ihr auch in seinem Strafgedicht *Rimado de Palacio* (1385) den Spiegel vor, sie zur Selbstprüfung und Einkehr auffordernd. Mit tiefem Ernst schildert der treffliche Beobachter das Hofleben und das Treiben aller Stände vom Papst herunter bis zu den Juden in einer Reihe satirischer Skizzen, die an Mannigfaltigkeit, Freimut und Lebenswahrheit nichts zu wünschen übrig lassen, wenn sie auch manchmal in ihrem pessimistischen Realismus stark an prosaische Trockenheit streifen. — Zwischen Ayala und dem Erzpriester von Hita reiht sich zeitlich die sympathische Figur des Rabbi Santo von Carrión ein, des Vaters der gnomischen Poesie in Spanien. Aus der Sprichwortliteratur der heiligen Schrift, aus den orientalischen Sentenzensammlungen und aus den Erfahrungen seines eigenen Lebens hat er eine Perlenschnur leichtfließender Spruchstrophen zusammengesucht

und aufgereiht, deren schlichte Klugheit und bilderreiche Anmut selbst die direkte Lehrhaftigkeit der Gattung genießbar zu machen weiß.

Ebenso zäh, als sie unberechtigt ist, hält sich zum Teil noch heute die Ansicht, als wäre Spanien im Mittelalter das gelobte Land des fahrenden Rittertums, der galanten Frauenverehrung und der mystischen Frömmigkeit gewesen, während uns die spanische Literatur — bei aller heroischen Begeisterung und frommen Rechtgläubigkeit — eher Züge von nüchternem Realismus, sittenstrenger Lehrhaftigkeit und schalkhaftem Humor zeigt. Erst im 14. Jahrhundert beginnt die Phantasie sich zu regen, als mit den Ritterdichtungen aus Frankreich das neue Ideal von Ritterwesen und Frauendienst herüberkommt, das die nächsten Generationen beherrschen wird. Die Bahn eröffnete der Roman von Tristan, dem 1350 der Trojaroman und bald auch die verschiedenen Teile der Lancelot- und Graalsage folgten. Französisch sind auch die Ingredienzen des ältesten selbständigen Versuchs, des *Caballero Cifar*, Märcheneinlagen in einer wundersamlichen Umrahmung abenteuernder Ritterfahrten. Seinen eigenen Weg fand Spanien erst mit der freien Erfindung des Amadís-Romans.

Geheimnis umhüllt die Wiege dieser zu so bedeutenden Geschicken vorbestimmten Schöpfung. Noch geht der Streit, ob Spanien oder Portugal ihre Geburtsstätte ist. Nur soviel steht unbedingt fest, daß die Zeitgenossen Ayalas das Buch mit Leidenschaft lasen, bis es wieder vergessen und erst nach hundert Jahren von Garci-Ordoñez de Montalvo aus seiner Verborgenheit hervorgeholt wurde. Dieser überarbeitete den Roman nach der alten spanischen und portugiesischen Fassung, die ihm beide vorlagen, und brachte ihn 1508 auf den Büchermarkt; und erst in dieser verjüngten Gestalt errang derselbe seine wahre und dauerhafte Popularität. Literargeschichtlich besteht nun die Bedeutung des *Amadís* vielleicht nicht so sehr darin, daß er die Erfindung vom obligaten Rahmen des Arturhofes und der Tafelrunde freigemacht hat, indem er die Ereignisse in den Anfang der christlichen Aera, in die Zeit bisher noch nirgends genannter Ahnen (Perion von Gaula, Lisuarte

von England usw.) verlegte, als eher in einer neuen Auffassung der Liebe, sinnlich und keusch zugleich. Im Herzen zweier Kinder aufgekeimt, bricht sich die Liebe, die er schildert, durch alle Hindernisse Bahn und bewährt sich als ein magischer Talisman des jugendlichen Ritters, den sie nicht nur zu den höchsten Taten anfeuert und begeistert, sondern auch vor jeder anderen Verführung bewahrt. An Stelle der sündhaften Liebe zur Frau eines Andern (Tristan), an Stelle der mystischen Keuschheit des Graalsuchers (Parsifal), tritt eine feurige, auch kein Gebot und keine Schranke außer sich kennende Liebe, die ihre Berechtigung in ihrer tiefen Heimlichkeit, in ihrer Unwiderstehlichkeit und in der vollkommenen gegenseitigen Treue zweier für einander geschaffener junger Herzen findet.

Als ein Kind geheimer Liebe erprobt Amadís seine jugendliche Ritterkraft, indem er das Reich seiner Eltern befreit, bevor er noch wiedererkannt wird. Sein Herz hängt mit allen Fasern an Oriana, der er als Page zugewiesen ward; ihr zu dienen, besteht er alle erdenkbaren Abenteuer, deren bunte Reihe er zweimal in stets gesteigertem Maße wiederholt, das eine Mal, nachdem ihr grundloser Verdacht ihn als Büßer in die Einöde verstoßen, das andere Mal, als verleumderische Verdächtigung ihn von Lisuartes Hof verbannen ließ. Riesen, Zauberpaläste, heimtückische Überfälle, unehrliche Niedertracht und Hinterlist, teuflische Ungeheuer, alles besteht er, und immer wieder führt ihn die Liebe zurück zu Oriana, die ihm angehört, und die er zuletzt vor der Vermählung wider ihren Willen mit dem Sohn des Kaisers von Rom errettet. Eine wunderbare, geheimnisvoll phantastische Welt eröffnet sich vor uns voll zauberhafter Erscheinungen, rätselhafter Wesen, voll kühner Leidenschaft und tollen Tatendrangs; wir wandeln durch ein Labyrinth stets sich erneuernder, stets unerwarteter Abenteuer, die eins das andere jagen, halb geblendet, halb ergötzt und hingerissen durch das schillernde Farbenspiel.

Ein neuer Geist ist erwacht, eine neue Zeit bricht an.

II.

XV. Jahrhundert.

Ein tiefer Wandel vollzieht sich um die Wende des 14. Jahrhunderts in der castilischen Gesellschaft und äußert sich literarisch im Erstehen der höfisch lyrischen Poesie. Die Kunst des subjektiven Gefühlsausdrucks, die das Wesen aller Lyrik ausmacht, haben die Provenzalen wieder entdeckt; von ihnen erlernten sie die übrigen abendländischen Völker, nur nach Spanien fand sie ihren Weg nicht direkt. In Portugal gedieh hingegen seit dem 13. Jahrhundert ein blühender Minnesang, dessen Mittelpunkt der Hof und das Herrscherhaus war; und wenn dieser Palastlyrik auch die Unmittelbarkeit und die individuelle Tiefe abgeht, so erreichte sie in der Beherrschung der metrischen Formen einen hohen Grad künstlerischer Fertigkeit, und mit der Zeit eignete sie sich auch Typen und Themata des Volksgesangs an, deren frischer Hauch und musikalische Anmut ihr einen besonderen Reiz verleihen. Auch Castilien beteiligte sich am portugiesischen Kunstgesang; Alfonso X. hat in seiner Jugend Minnelieder in galicischer Mundart gedichtet und aus seinen späteren Jahren einen stattlichen Band von Marienhymnen und Marienwundern hinterlassen. Und so blieb es lange, dank der nahen Verwandtschaft der beiden Mundarten: galicisch sangen die Einwohner von Burgos ihre Spottverse auf den König von Aragon, und galicisch werden auch die Verseinlagen für castilische Prosaerzählungen gedichtet. Das genial verschwenderische Spiel, das der Erzpriester von Hita mit seinen Dichtergaben trieb, ist eine Erscheinung einzig in ihrer Art und blieb vorerst ohne literarische Frucht. Um die Wende des 14. Jahrhunderts wechselten nun aber die beiden Höfe die Rolle: am portugiesischen verstummte die Poesie, und der castilische ward

hinfort ihre Heimstätte. Anfänglich wurde zwar in der Umgebung der ersten Könige vom Hause Trastamara auch noch galicisch gedichtet; aber es konnte nicht ausbleiben, daß das Castilische schließlich in seine Rechte eintrat und das westliche Schwesteridiom verdrängte. Die lyrischen Verse, die Ayala während seiner portugiesischen Gefangenschaft (1375) schrieb, sind castilisch.

Die poetischen Leistungen der galicisch-castilischen Übergangszeit hat der königliche Schreiber Juan Alfonso de Baena, ein getaufter Jude, in dem nach ihm benannten *Cancionero,* dem ältesten seiner Art, gesammelt und so für uns aufbewahrt. Sie zeichnen sich im allgemeinen mehr durch Formbeherrschung als durch Wahrheit und Innigkeit des Gefühls aus. Konvention und Künstlichkeit herrschen vor, wie so häufig bei kunstmäßiger Verpflanzung einer Poesie auf fremden Boden; kaum unterbricht je ein persönlicher Laut wie beim Komtur Fernan Sánchez Talavera den Eindruck der Einförmigkeit und Dürre. Zwei Dichtergruppen treten dabei deutlich hervor: die eine, loser gefügte, führt uns von dem als Liebesmärtyrer bis auf unsere Tage in Sage und Dichtung gefeierten Galicier Macías, dem Vater der Schule, mit dem Archidiakonus von Toro (und seinem geistreichen Testament), den fröhlichen Franziskanerpatres von Valencia de Leon, dem schiffbrüchigen Renegaten Garci Fernández de Gerena nach Búrgos, wo der unerschöpfliche Alfonso Álvarez de Villasandino durch seine Virtuosität wie durch seine Gesinnungslosigkeit glänzt; die andere schart sich in Sevilla um den geborenen Genuesen Francisco Imperial, der sich in der Manier der Danteschen Allegorien und Visionen übt und inmitten des tändelnden Spiels eine ernstere Kunstrichtung anbahnt. In Ruy Paez de Riberas bitteren Klagen über die Armut, in Gonzalo Martínez de Medinas feierlicher Rüge der Gebrechen der Zeit zeigt sich die Frucht seines Beispiels. Unter Juan II., dem kunstsinnigen, aber charakterschwachen König, ward dann der castilische Hof der Sammelplatz der Trovadores; der Herrscher selber und die Mitglieder des höchsten Adels beteiligten sich am poetischen Wettstreit, und nicht immer ohne Talent. Auch in

Aragon fand der höfische Minnesang mit der Thronbesteigung castilischer Prinzen eine Heimstätte, und von ihrem Betrieb in Neapel, im Gefolge Alfonsos V., zeugt der zweitälteste *Cancionero*, welchen man nach dem die Reihe eröffnenden Dichter den von Stúñiga zu nennen pflegt.

Ihre volle Entwicklung erreichte die lyrische Kunstpoesie des 15. Jahrhunderts in Santillana und Juan de Mena, in denen sich ihr doppelter Charakter auch am schärfsten ausprägt. Íñigo López de Mendoza, der erste Markgraf von Santillana (1398—1458), einer der hervorragendsten castilischen Magnaten, ist auch einer der kunstsinnigsten und vielseitigsten Dichter seiner Zeit; von ihm sind die meisten und fruchtbarsten Anregungen ausgegangen. Nach Rabbi Santo hat er die Spruchdichtung wieder gepflegt, nach Juan Ruiz von Hita hat er die Pastorelle erneuert, und nichts ist frischer und duftiger als die Berghirtenliedchen *(serranillas)*, die er zum Teil mitten im blutigen Grenzkrieg gegen Aragon niederschrieb; neben den höfischen Liebesliedern, die er pflegte, hat er den Reiz der ländlichen *villancicos* begriffen, und einem lieblichen Scherzlied an seine drei Töchter hat er mit feinem Sinn volksmäßige Kehrreime eingeflochten. Natürlich waltet auch bei ihm die gelehrte Richtung vor, deren Rüstzeug Allegorie und Vision sind. Als Vision besingt er den Triumphzug Amors und eine Fahrt in die Hölle der Liebenden; als Vision kleidet er seine Klage über die Niederlage von Ponza (Schlacht bei Gaëta), das ausgedehnteste seiner Werke; und wie er hier Dante und Petrarca nachahmt, so hat er auch zuerst versucht, dem italienischen Sonett in Spanien Heimatsrecht zu geben. Am höchsten erhebt er sich vielleicht als Dichter im 'Dialog zwischen Bias und Fortuna', mit dem er seinem Vetter Alba Trost und Resignation in der Gefangenschaft zuredet, und in der 'Beichte des Günstlings', einem leidenschaftlichen Ausbruch triumphierender Freude beim Sturz seines Gegners, des Condestable Álvaro de Luna. — Noch entschiedener und vollkommener vertritt Juan de Mena die gelehrte Richtung; lange galt er als der Vater der spanischen Poesie, und diesen Ruf verdankt er vor allem seinem *Labirinto* (1444), einer visionellen Fahrt

durch das Land der Allegorie gleich Dantes Reise ins Jenseits; im Palast der Fortuna werden ihm nämlich die drei Räder des Glücks mit ihren sieben, von den Planeten beherrschten Kreisen gezeigt, und in diesem etwas fahl abstrakten Rahmen zeichnet er uns — nach Dantes Vorbild — eine Heroengalerie aus dem Altertum und aus Spaniens Vergangenheit und Gegenwart. Klassisch gebildet und von Beruf lateinischer Sekretär des Königs, hat Juan de Mena mit vollem Bewußtsein nach der pathetischen Ausdruckskraft der Alten gestrebt und mit der widerspenstigen Sprache titanisch gerungen; daß er sich dabei in den Mitteln mitunter vergriff und den Geist der Sprache vergewaltigte, ist sicher; doch sein Ziel hat er nicht ganz verfehlt. Wie Lucanus stammte Mena aus Córdova.

Santillana und Mena haben Schule gemacht, und zwar in zweifacher Richtung: die eine, gelehrt-allegorisch, folgt Dantes Spuren unter Menas Führung und pflanzt sich weit über die Wende des Jahrhunderts fort, wo der Karthäuser Juan de Padilla in seinen 'Zwölf Triumphzügen der zwölf Apostel' — (man möchte sagen, einem in Poesie umgesetzten Jahreskalender) — sie wieder in ihre erste theologisch-religiöse Fährte zurücklenkte, während Diego Guillén de Ávila in seinem 'Panegyrikus auf die katholische Königin' — und andere nach seinem Vorbild — sie der Verherrlichung der Zeitgeschichte dienstbar zu machen versuchte. Die andere, ausgesprochen lyrische Richtung setzt das geistreiche Spiel mit galanten Gefühlen fort und hält treu am gelehrten Anstrich, horcht aber daneben immer entschiedener auf populäre Weisen, würdigt Romanze, Cancion und Villancico einer steigenden Beachtung und lernt von ihnen einen leicht beschwingten musikalischen Gang.

Eine eigene, persönliche Nüance zeigen unter den Zeitgenossen Santillanas sein Vetter Fernan Pérez de Guzman mit seinen sprichworthaft gehaltenen Preisliedern auf die Tugend und einem schwungvollen Rückblick auf Spaniens Vergangenheit, und Juan Rodríguez del Padrón mit zierlichen Refrainweisen und den ältesten Romanzen, von denen uns der Dichter bekannt ist. Wahre

Dichteranlagen besitzen in der nächsten Generation Gomez Manrique, der besonders in moralischen Betrachtungen einen eigenen sententiös gewürzten Schwung besitzt, sein Neffe Jorge Manrique, dessen Coplas auf den Tod seines Vaters das stimmungsvollste Gedicht des Jahrhunderts ist, Guevara, den die glücklichen Erinnerungen seiner verschwundenen Liebe so zart elegisch stimmen; glatte Verse und fein satirische Coplas schreibt auch der Madrider Hofbeamte Juan Álvarez Gato, und im Burlesken siegt der jüdische Flickschneider Anton Montoro. Aus der Regierungszeit Isabels sind zwei Dialoge zu nennen, die in keiner Anthologie fehlen dürfen: Puertocarreros 'Plauderstündchen' und Rodrigo Cotas 'Amor und der Greis'; den Reigen führen aber zwei Musiker, Garci Sánchez de Badajoz, dem die Qual der Liebe so zart ergreifende Phantasien entlockt (man sagt, daß Irrsinn ihm früh den Dichtergeist umnebelte), und Juan del Encina, der Meister in ätherisch beschwingten, volksliedähnlichen Weisen. Zwei Franziskaner endlich, fray Íñigo de Mendoza und fray Antonio Montesino, verraten in ihren religiösen Dichtungen den Einfluß ihres umbrischen Ordensbruders Jacopone da Todi, mystisch-populären Angedenkens.

Dem fast unübersehbaren lyrischen Reichtum des 15. Jahrhunderts kam noch, bevor er in Vergessenheit zurücksank, der Buchdruck zu gute; 1511 gab Hernando del Castillo — auf Grund der noch älteren *Guirnalda* Constantinas — seinen foliogroßen *Cancionero general* heraus, der in zahlreichen, bald vermehrten, bald verkürzten Auflagen neu erschien, bis der Geschmack entschieden eine andere Richtung nahm. Alles enthält er nicht, auch nicht stets das Beste; noch immer muß die wissenschaftliche Forschung auf die zerstreuten handschriftlichen Liederbücher zurückgreifen, deren höher oder geringer wertige Perlen noch nicht alle gehoben sind.

Zu den Juwelen dieses Liederkranzes gehören die verschlagenen Trümmerreste alter Romanzen, die, vom Schiffbruch gerettet, in einer kleinen Abteilung des 'Allgemeinen Liederbuchs' Aufnahme gefunden haben. Manche darunter sind nur Bruchstücke, deren Zusammenhang nicht mehr zu

erkennen ist. Einige bieten Nachklänge der nationalen Heldensage und sprechen zu uns wie Zeugen einer Volkspoesie, die sich direkt an die alte epische Spielmannsdichtung, an die *cantares de gesta* der *Juglares* anschloß und unbemerkt und täglich verblassend weiterlebte: versprengte Fragmente, aus denen noch die Stimme der Vorzeit spricht, die aber kein Gesamtbild der verklungenen Sage mehr zu geben vermögen. Soweit sich aber die Romanze an dieser Wende der Zeit lebendig erweist, ist sie nicht vorwiegend episch, sondern trägt den Charakter des Volkslieds im allerweitesten Sinne, d. h. sie wird zum Ausdruck der einfachsten, natürlichsten Gefühle, die sie in einer einfachen Situation als Erlebnis eines einzelnen meist nicht genannten und meist auch nicht zu nennenden Menschen zusammenfaßt. Gern klagt sie in elegischer Schwermut, klagt mit dem Verbannten, der die Heimat verlassen mußte, weil er seine Liebe einer Dame zugewendet, zu der er nie hätte aufschauen dürfen, klagt mit dem Gefangenen von Montanges, der den Tod erwartet und an seine Mutter gedenkt, deren einziger Sohn er ist, klagt mit der Maurin Moraima, die ein Christ betrogen, indem er nachts an ihre Türe klopfte, als sei er ein verfolgter Maure, ein Verwandter von ihr, und sie veranlaßte, in aller Eile aufzuschließen. Manchmal, aber seltener, scherzt sie auch mit dem Gefühl, wie in der Romanze *Rosa fresca*, wo der Diener, der den Liebesbrief überbrachte, ausplauscht, daß sein Herr in Leon verheiratet ist; oder sie kleidet sich in ein leicht faßliches Symbol, wie das von der Turteltaube, die den Lockungen der Nachtigall widersteht. Wo aber die Romanze Namen nennt — gewöhnlich in der seltsamen conventionellen Form: *conde Claros, conde Alarcos, infante Arnaldos*, — da schafft sie eine neue, fragmentäre Sage, über die sich weiter träumen läßt, und tatsächlich haben die nachfolgenden Dichter dieselbe nicht selten weiter ausgesponnen und zu kleinen pseudo-epischen Liederzykeln gestaltet. Oft scheint der Stoff durch einen Roman, eine Volkserzählung gegeben worden zu sein, wie in den alten Romanzen, die von Gayferos, von Belerma und Durandarte sagen, — Gayferos, dem die Geliebte nach Frankreich melden läßt, wo er in

Turnieren glänzt, daß man sie am nächsten Tag vermählen will, Gayferos, den Belerma geliebt hat, als Durandarte verbannt war, Durandarte, der noch sterbend seinem Vetter Montesinos aufträgt, sein Herz der Ungetreuen zu überbringen: es sind wie losgelöste Bruchstücke von einem sentimentalen Roman, die gleich den flüchtigen Bildern eines Traums an unseren Augen vorbeiziehen, ohne daß wir ihren Zusammenhang mehr als nur ahnend erfassen können.

Findet in der Lyrik des 15. Jahrhunderts der neu erwachte ritterlich-höfische Geist seinen Ausdruck, so kommen in der Prosa dieses Zeitraums vor allem die gelehrten Bestrebungen eines zunehmenden Bildungsbedürfnisses zur Geltung. Hochsinnige Magnaten, wie der Großkanzler Pero López de Ayala, und sein Zeitgenosse, der Großmeister der Johanniter Juan Fernández de Heredia, ein gebürtiger Aragonier, und nach ihnen Enrique de Villena, Fernan Pérez de Guzman, und allen voran der Markgraf von Santillana, regten eine ausgedehnte Übersetzungsliteratur an, durch die eine Reihe klassischer Autoren zum Gemeingut der spanischen Nation wurde; manches davon, wie die Übertragungen Senecascher und Ciceronischer Schriften durch den gelehrten Bischof von Búrgos Alonso de Cartagena, wurde nach Einführung der Druckerkunst in Buchform verbreitet und genoß hohes Ansehen. Gegen Ende des Jahrhunderts ging dann aus der Schule Antonio de Nebrijas ein ausgesprochener humanistischer Kreis hervor, der großen Einfluß gewann, aber die ganze Nation bei ihrer vorwiegend kriegerischen Anlage doch nicht in den Bannkreis des Humanismus zu ziehen vermochte.

Unter den verschiedenen Zweigen der Prosa ist die Geschichtschreibung am glänzendsten vertreten. Sie knüpft an die früheren Reichsannalen an und setzt dieselben fort, wo Ayala die Feder niedergelegt hatte. An der ältesten dieser Reichschroniken des 15. Jahrhunderts, der 'Chronik Juans II.', hervorragend durch anschauliche Fülle der Einzelheiten, haben verschiedene gearbeitet; wir kennen sie nicht nach dem offiziellen Original des Königsarchivs, sondern nach einer durch Fernan de Guzman und nach ihm noch von Diego de Valera überarbeiteten Abschrift, und letzterer

führte die Erzählung auch weiter, ohne von Amts wegen damit betraut zu sein. Die Regierung Enriques IV. beschrieb als Hofchronist, mit Würde und Ernst, Diego del Castillo, und im Auftrage der aufständischen Großen, aber lateinisch, Alfonso de Palencia. Unter Isabel verwaltete Fernando del Pulgar das Amt des Hofgeschichtschreibers; das Werk seiner Nachfolger ging verloren, als Ersatz dafür haben wir die reichhaltigen Aufzeichnungen des Pfarrers von los Palacios, Andrés Bernáldez, denen wir unter anderem auch wichtige Aufschlüsse über Columbus' Reisen, z. T. aus dem Munde des Weltfahrers selbst, verdanken.

Wertvolle Ergänzungen dieser erzählenden Berichte bilden die beiden Sammlungen von Charakterbildern aus der Feder Fernan Pérez de Guzmans und Fernando del Pulgars. Außerdem hat der Condestable Álvaro de Luna nach seinem tragischen Fall einen Biographen und Verteidiger gefunden; auch das Leben seines Nachfolges Lúcas de Iranzo wurde geschrieben; ferner besitzen wir besondere Darstellungen von zwei wichtigen Zeitereignissen, den *Seguro de Tordesillas,* eine Episode aus dem Kampf der castilischen Granden gegen den Condestable, und Palmas *Divina retribucion* aus Anlaß von Isabels Sieg über die Potugiesen bei Toro. Wichtige Urkunden für die Sittengeschichte sind endlich aus der Zeit Juans II. die abenteuerliche Lebensgeschichte Pedro Niños, erzählt von seinem Fahnenträger Gutierre Diaz Gamez, und der sog. *Paso honroso,* eine Schilderung von Suero de Quiñones' dreißigtägigem Turnierkampf bei der Brücke von Orbigo (1434); dazu das Reisetagebuch der Gesandtschaft, die Enrique III. an Timurleng schickte und die bis zu seiner Residenz Samarkand vordrang, und der schlichte Bericht des Aragoniers Pero Tafur über seinen Besuch des Orients (1437).

Und diese mit Namen so reich beladene Liste erschöpft noch keineswegs das Bild der regen Tätigkeit, die auf dem Gebiete der Geschichtschreibung herrscht; denn es kommt noch eine Reihe von Gesamtdarstellungen der spanischen Geschichte hinzu, die nicht immer bloße Exzerpte sind, sondern häufig für die Lebenszeit des Verfassers mehr oder minder ausführliche Nachrichten beifügen, und außerdem

haben wir noch verschiedene anekdotenhafte Kompilationen aus alter und neuerer Geschichte zum Zweck der moralischen Belehrung.

Auf dem Gebiet der didaktischen Prosa haben wir wenig Nennenswertes zu verzeichnen, wenn wir nicht Villenas schwerfällige Moralisierung der zwölf Arbeiten des Herkules dahin rechnen oder uns bei seiner 'Kunst zu tranchieren', bei Abhandlungen verschiedener Verfasser über Privilegien und Rechtsverhältnisse des Ritterstandes und über den Wahnglauben der Vorbedeutungen und der Wahrsagerei, oder bei einigen Versuchen enzyklopädischer Natur verweilen wollen. Die bedeutendste Erscheinung auf diesem Feld ist die *Vision deleitable* des Baccalaureus Alfonso de la Torre, ein Abriß der freien Künste und der Moralphilosophie in allegorischer Einkleidung, bemerkenswert durch den Glanz der Sprache und den Schwung der Gedanken. Ebenso empfehlen sich durch ihren Stil Juan de Lucenas Dialog *Vita beata* (nach dem italienischen) und die kleineren Schriften Alonso de Palencias, die direkt rhetorische Übungen sind. Die religiöse Literatur, die bisher kaum etwas Beachtenswertes geleistet hatte, bietet uns wenigstens einige bessere Versuche; doch versiegt der eröffnete Quell rasch wieder, da mit der Wende zur Neuzeit die Neigung religiöse Gegenstände in der Volkssprache zu behandeln durch gewichtige Bedenken zurückgedämmt wird.

Auf der Grenze zwischen belehrender und unterhaltender Schriftstellerei bewegt sich der Streit über die Fehler und Vorzüge des weiblichen Geschlechts, der um diese Zeit, wie in ganz Europa, so auch in Spanien recht lebhaft geführt wird, nachdem ihm Boccaccio durch seinen *Corbaccio* im bösen, und sein Buch *de claris mulieribus* im guten Sinn neue Nahrung gegeben; und hier begegnen wir unter einer Reihe nicht ganz unbedeutender Schriften dem *Corbacho* des Erzpriesters von Talavera, Alfonso Martínez de Toledo. Es ist wohl diese Schrift in ihrer übersprudelnden, von Realismus und Schalkhaftigkeit triefenden Verve eine der lebendigsten und ergötzlichsten Schilderungen des weiblichen Wesens, die je ein satirischer Moralist entworfen hat,

und eine der frischesten und würzigsten Schöpfungen der spanischen Literatur. Unvergleichlich ist z. B. die Schilderung des Gezeters, das die Frau um ein verlorenes Ei erhebt, ein kleines Genrebild, das auch in Versen nachgeahmt wurde.

Die eigentliche Unterhaltungsliteratur speist sich das ganze Jahrhundert noch immer mit Übersetzungen, wofür Frankreich seine Vorratskammern offen hält. Originell, doch von der Vollkommenheit noch weit, wagt sich die Novelle hervor, zuerst in einem recht unförmlichen Versuch des Dichters Juan Rodríguez del Padrón, dem *Siervo libre de amor,* dem persönliche Erinnerungen und die Stimmung des Dichters einen gewissen poetischen Reiz geben, und später in Diego de San Pedros *Carcel de Amor,* d. i. der allegorisch verbrämten Liebesgeschichte von Leriano und Laureola, die mit ihrer pathetischen Rhetorik zur Zeit viele Leser bestrickte und betörte. Nachahmungen fehlten nicht, das literarisch wichtige Moment ist aber, daß Spanien fortan eine eigene Form von Novelle besitzt, in der die Meister der klassischen Blütezeit ihre schmucken Meisterwerke fassen werden.

III.

Sechzehntes Jahrhundert: Poesie.

Spanien, dem jedermann den Besitz eines eigenen nationalen Dramas als höchsten literarischen Ruhmestitel anrechnet, ist bezeichnenderweise eine der letzten Nationen des europäischen Westens, bei der die Bühnenvorstellungen heimisch wurden. Schon neigte sich das 15. Jahrhundert zu Ende, und noch kannte Spanien keine Bühne, keine dramatischen Volksschauspiele; denn die oben erwähnten Versuche des 13. Jahrhunderts waren vereinzelt und steril geblieben. Höchstens, daß man stumme Darstellungen wie die Anbetung der Krippe kannte, und es ist schon viel und etwas neues, wenn Gomez Manrique für eine Verwandte, Priorin von Calabazanos, Sprüche und Lieder schrieb, die die Nonnen des Klosters in der heiligen Nacht vor der Krippe zum Vortrag bringen sollten.

1492 — im Jahre der Eroberung Granadas und der Entdeckung der neuen Welt — machte nun Juan del Encina einen bedeutungsvollen Versuch, der als der Geburtsakt des spanischen Dramas anzusehen ist. Kurz vorher war er als Musiker in den Dienst des Herzogs von Alba getreten: in der Christnacht nun trat er als Hirte verkleidet vor das herzogliche Paar, überreichte ihm unter Komplimenten ein Festgedicht, ließ sich dann mit einem zweiten, wie zufällig herbeikommenden Hirten Mateo in ein Gespräch ein, dessen Gegenstand vornehmlich seine (Juans) Verdienste und Talente waren, bis zuletzt noch Lúcas und Márcos dazu kamen mit der Kunde, der Heiland sei geboren: worauf alle vier ein *villancico* anstimmen. Der Typus war gefunden, aus dem heraus das spanische Schauspiel sich entwickeln sollte: Schauspieler sind die Hirten, die zur Mitternachtstunde vor der Krippe das Festlied anstimmen

werden, sie rekrutieren sich also aus den Sänger- und Musikerkapellen vornehmer Herrschaften. Ihr Gespräch kann — wie hier — profaner Natur sein und nur eilig, zum Schluß, auf die Bedeutung des Festes hinweisen; es lag aber auch nahe, dem Gespräch eine innigere Beziehung zur Feier des Tages zu geben, sei es symbolisch wie oben, wo die vier Hirten zugleich die vier Evangelisten andeuten, sei es direkt, indem man Personen auftreten ließ, die an den heiligen Ereignissen selber beteiligt waren, wie Veronica, Joseph, Magdalena, die Jünger von Emaus als Zeugen des Todes und der Auferstehung des Herrn. Diese Entwicklung machten die dramatischen Eklogen noch unter Encinas Hand durch; denn er wiederholte noch mehrmals seinen Versuch, wie er auch zur Erhöhung der Faschingsfreude profane Vorstellungen, wie Prügelszenen zwischen Studenten und Bauern und dergleichen ersann.

Der Reiz von Encinas Dichtungen liegt im frischen, lebendigen Dialog. Von diesem abgesehen, fehlt sowohl ihm als seinen Nachfolgern noch das wahre dramatische Verständnis. Der einzige, der es besaß, ist der Extremeño Bartolomé de Torres Naharro, der in Rom, wo er mit Encina zusammentraf, unter dem Einfluß der Italiener wirkliche Intrigenspiele kombinieren lernte; er teilte zuerst seine Stücke in Akte (5 *jornadas*), suchte die Handlung durch das Nebenspiel der Diener zu würzen; der von ihm ausgeworfene Samen sollte aber erst später aufgehen. Eine bedeutsame Stellung nimmt auch ein geniales Werk ein, das selber nur ein Buchdrama, oder, wenn man will, eine dialogisierte Novelle ist, die *Celestina*, deren Verfasserschaft noch im Unklaren liegt. Sie ist jedenfalls in den Hochschulkreisen von Salamanca entstanden und hat schon als Skizze aus dem Leben des von Mentor und Dienerschaft umgebenen vornehmen jungen Mannes im spanischen Musenzentrum und durch die hier zum ersten Mal gebotene Schilderung der Annäherung an das, wie die Sitte es gebietet, gänzlich abgeschlossene und zurückgezogene junge Mädchen einen gewissen exotischen Reiz; pittoresk ist auch die angefaulte, galant verbrecherische Welt, die aus dem Hintergrund hervortaucht: in eine höhere künstlerische

Sphäre entrückt uns aber erst die geniale, die dämonische Art, wie die Titelheldin als Mittelsperson ihre fluchwürdigen Verführungskünste spielen läßt. In der meisterhaften Entwicklung ihres Charakters liegt denn auch die kunst- und sittengeschichtliche Bedeutung dieses einzigartigen Werkes.

Eine rege dramatische Produktion schloß sich an diese Bahnbrecher und Wegweiser an, um so ergiebiger und massenhafter, je kurzlebiger das einzelne Stück für sich ist. Von den Palästen der Magnaten, wo ihre Wiege stand, verbreiteten sich die Festvorstellungen rasch nach den Städten und werden eine stehende Zubehör der kirchlichen Feste, der heiligen Nacht und noch mehr der Fronleichnam, wo die Schauspieler auf bühnenmäßig ausgeschmückten Wagen der Prozession folgten und ihre Stücke vortrugen. So hatte das geistliche Schauspiel wenigstens seine natürliche Stätte, von wo es zum Volk reden konnte, während das weltliche entweder nur zur Lektüre bestimmt war, wie die sieben oder acht Celestinadramen, die eines dem andern folgten, oder höchstens in einem kleinen Liebhaberkreis zur Aufführung gelangte. Eine Wendung zum Besseren trat erst ein, als berufsmäßige Schauspielertruppen aufkamen. Der erste, den man als Führer einer solchen wandernden Truppe kennt, ist Lope de Rueda († 1565), Goldschläger von Gewerbe, ein begabter Darsteller und selber auch Autor. Die Vorbilder seiner Stücke holte er sich bei den Italienern, ohne ernst zu versuchen, sich auf deren künstlerischer Höhe zu halten; in den schwankartigen Zwischenspielen indessen, den sogen. *Pasos*, kommt sein Verständnis für komische Bühnenwirkung und sein derber Mutterwitz mit der kernigen Prosa, die er schreibt, trefflich zur Geltung.

In diesem unfertigen Zustand verharrte das spanische Drama bis zum letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, und selbst die Errichtung ständiger Theater, wie der *Corrales de la Cruz* und *del Príncipe* in Madrid (1579 und 1582) bezeichnet an sich noch nicht den Anbruch einer neuen Ära; einzig und allein das Naturgenie eines Lope de Vega war berufen, dem Tasten und Experimentieren ein Ende zu machen. Nennenswert unter der Menge berufener und un-

berufener Dramendichter ist vielleicht der Salmantiner Lúcas Fernández als nächster Nachfolger Encinas, der Portugiese Gil Vicente, der den gegebenen Stoff- und Figurenkreis mit besonderer Genialität erweiterte, Diego Sánchez, der Jahre lang die Stadt Badajoz mit Stücken versah, Micaël de Carvajal wegen seines pathetischen Josephdramas, Bartolomé Palau aus Aragon als Verfasser eines cyklischen Mysteriums, in dem er die Zwingherrschaft der Sünde von Adams Fall bis zum Erscheinen des Heilands veranschaulicht, endlich als reichste Fundgrube der große Madrider Sammelkodex, der allein seine 104 Stücke enthält. Unter den weltlichen Stücken mögen erwähnt sein: als Sittenbild Francisco Delgados *Lozana andaluza* (1524), eine Schilderung aus der römischen Kurtisanenwelt, und wegen der Vorzüge der Sprache Castillejos jetzt verlorene *Farsa Costanza,* wohl das freieste unter den vielen ausgelassenen Produkten der Zeit. Als Nachfolger Lope de Ruedas wirkte Alonso de la Vega, Schauspieldirektor wie jener, und der Valencianer Verleger Juan de Timoneda mit guten *Pasos* und *Entremeses* und Bearbeitungen ausländischer Stücke.

Angesichts des Marasmus, in dem sich das spanische Schauspiel dahinschleppte, ist es begreiflich, daß Schriftsteller von gelehrter Bildung des Glaubens waren, der Weg zur Kräftigung sei in der Annäherung an die klassische Tragödie zu suchen. Übersetzungen und Bearbeitungen antiker Stücke, Aufführungen italienischer und lateinischer Komödien und Übertragungen der antiken Poetiken brachen Bahn; am anregendsten wirkten aber, wie es scheint, die Schuldramen Juan de Malaras, der in Sevilla die Humaniora lehrte. Ihren Höhepunkt erreichte die Bewegung, die man als ein Abschwenken der spanischen Dramatik zur Kunsttragödie bezeichnen kann, in den achtziger Jahren, und zwar in Sevilla, wo der vielseitig begabte Juan de la Cueva in drei Jahren 14 Stücke gab (wo nicht mehr), die wenigstens stofflich Interesse haben, insofern sie neben Novellenstoffen und griechischen und römischen Geschichten zum ersten Mal auch die Nationalsage (Sancho vor Zamora u. Ä.) und moderne Ereignisse (Plünderung Roms) drama-

tisch bearbeiten, — und in Valencia, wo Cristóbal de Virués unter anderem eine *Elisa Dido,* das Muster eines regelrechten Stücks von klassischer Ruhe (mit Chören) schreibt. Auch der große Cervantes war dieser Richtung zugeschworen. So tief wie andere Länder haben indessen diese Bestrebungen Spanien nicht ergriffen. Von vornherein bequemte man sich zu Zugeständnissen an den neueren Geschmack. Ihren Vertretern fehlt es außerdem, zwar nicht an poetischen Gaben, aber an echtem dramatischen Talent, an Sinn für innere Motivierung und für Charakterzeichnung. Das unverkennbare Verdienst der Schule liegt in der Rückkehr zur gebundenen Rede, die Ruedas Anhang verlassen hatte, und im Streben nach einem höheren Stil, einem mächtigeren Pathos, einer getrageneren Würde.

Vor Lope de Vegas Auftreten bot also die spanische Bühne bereits eine Fülle von brauchbaren Elementen, aber in vollständiger Zerfahrenheit: hier den lyrisch leicht beschwingten Dialog Encinas, dort die noch wenig beachteten Intrigenspiele Torres Naharros und die geniale Charakterentwicklung der Celestina, allgemein verbreitet das religiöse Festspiel mit seiner vielgestaltigen Symbolik; in Ruedas Schule neben gesundem Mutterwitz das bunte Spiel der Verwickelungen und Verwechslungen, der Verkleidungen und Wiedererkennungen und die niedere Komik des Bobo (Hanswurst); bei Cueva das Streben nach einer höheren Kunstform, die Viergliederung der Stücke, die Buntheit der Versmaße, die Behandlung nationaler Stoffe; dazu geformte Schauspielertruppen, gute Darsteller des Komischen wie des Tragischen, ständige Theater und ein schaulustiges Publikum. Viel war gegeben, es galt aber noch die widerstrebenden Elemente zu einer harmonischen Einheit zusammenzufassen, sie einer Handlung unterzuordnen und der Wirkung des Ganzen dienstbar zu machen und sie mit dem Zauber und Glanz des Genies zu umhüllen.

Während das Drama bis zur Neige des 16. Jahrhunderts nur langsam vorwärtsschritt, vollzog sich im Felde der Lyrik ein Wandel von weittragender Bedeutung. Eine gründliche Verjüngung war hier vonnöten; denn die Kunstdichtung des 15. Jahrhunderts hatte sich gänzlich ausgelebt.

Wohl wurde sie noch eifrig gepflegt, sowohl in der Form der leichten Gesellschaftspoesie und der höfisch galanten Liederdichtung, als auch ernst-lehrhaft in umfangreichen historischen, allegorischen und moralisch-religiösen Poemen; allein die Massenproduktion darf über die innere Unfruchtbarkeit nicht täuschen.

Eine zufällige Anregung lenkte die spanische Poesie auf die neue Bahn. 1526 begegneten sich in Granada bei Hofe der venezianische Gesandte Andrea Navagero und der barceloner Patrizier Juan Boscán, der wie andere in seinen Mußestunden reimte, und im Lauf des Gesprächs forderte der Italiener den Spanier auf, es einmal statt der heimischen mit den italienischen Versmaßen zu probieren. Der Versuch wurde gemacht und gelang nach dem ersten Tasten über Erwarten gut; einzelne mißbilligten ihn, andere aber und nicht die unbedeutendsten folgten dem gegebenen Beispiel, so daß von jener Stunde ein völliger Wandel der spanischen Dichtungsweise datiert. An Stelle der kurzatmigen und durch den Klang der gehäuften Reime den Gedanken übertäubenden lyrischen Kurzzeilen und des hüpfenden, leicht prosaischen *verso de arte mayor* trat ein schlichtes, geschmeidiges, jeder rhythmischer Nüancierung fähiges Versschema, das bis auf den heutigen Tag das Grundschema der spanischen Verskunst bildet, der *hendecasílabo*; und gleichzeitig bereicherte sich der dichterische Formenschatz um das Sonett, die Terzine, die Oktave, die vielgestaltigen Vers- und Reimkombinationen der Canzone, nebst reimlosen Versreihen für längere Dichtungen ruhigeren Gangs. Die Neuerung blieb aber nicht an der Technik haften, von der sie ausging, sondern sie erstreckte sich notwendigerweise auch auf Stil und Ton, Geist und Inhalt der Poesie. Sie befreite die spanische Lyrik von den traditionellen Künstlichkeiten, die ihr anhafteten, sie sprengte die Schablone der Allegorie und Vision, in der die ernstere Dichtung noch befangen war, und gab ihr in der Ekloge, der Epistel, der Elegie, der Satire ein neues Tummelfeld. Noch mehr aber, sie eröffnete dem Spanier mit einem Schlage den ganzen Schatz der italienischen und damit zugleich der antiken Poesie, deren Nachahmung und Ver-

wertung die Italiener zuerst begriffen und zur Meisterschaft entwickelt hatten. Auch in Spanien ist auf diese Weise die klassische Poesie des goldenen Zeitalters von fremden Mustern abhängig und selbst in ihren schönsten Leistungen mitunter nur eine kunstvolle Nachahmung; mit diesem Opfer haben aber auch andere Nationen den Sinn für eine schöne, vollendete Form, für klare Entwicklung des Gedankens und für höhere Weihe des Ausdrucks erkaufen müssen.

Juan Boscán, († 1542), der die Bahn eröffnete, war selber keiner der originellsten Geister; er dichtete nicht aus innerstem Drang, noch verzehrte ihn höherer Ehrgeiz; was er aber schrieb, fiel durch sicheres stilistisches und rhythmisches Gefühl auf, obwohl er als Catalane stets mit der castilischen Sprache rang. Nach seiner Bekehrung zur italienischen Manier hat er manchmal auf Petrarcas Spuren in seinen Sonetten und Canzonen einen zart schwermütigen Ton anzuschlagen verstanden; sein Bestes erreichte er indessen, wo er fremden Mustern folgt, in der 'Geschichte von Hero und Leander' nach Musäus und Bernardo Tasso und der 'Beschreibung der Höfe der Liebe und der Eifersucht' nach P. Bembo. Mehr als dem eigenen, übrigens unbestrittenen Talent verdankt Boscán den Triumph seiner Sache der genialen Anlage und dem Ansehen zweier jüngerer Freunde, die er im Albaschen Hause traf, wo er die Erziehung des künftigen Herzogs Alba finsteren Angedenkens leitete, Garcilaso de la Vega und Diego Hurtado de Mendoza, dieser ein Urenkel, jener ein Urgroßneffe Santillanas.

Garcilaso de la Vega, einer der glänzendsten Kavaliere seiner Zeit, 33jährig beim Erstürmen eines Turms in der Nähe von Fréjus tödlich verletzt (1536), gilt den Spaniern als der Fürst ihrer Lyriker, und dies mit einer gewissen Berechtigung; denn, wenn man auch in seinen Gedichten den Spuren der Nachahmungen aus Tansillo, Sannazaro nachgehen kann, wenn es auch nicht persönliche Gefühle sind, denen er Ausdruck verleiht, sondern Angelegenheiten seiner Freunde, und wenn der rhetorische Gemeinplatz sich auch manchmal breit macht, so fließt ihm doch die poetische Rede so leicht, so geschmeidig und melodisch

von der Lippe, so hat seine elegische Klage etwas so schmelzend Weiches und Stimmungsvolles, so gestaltet sich ihm das Erlebte so ungezwungen zum idealisierten Hirtengemälde, daß bei ihm die Nachahmung spontan, das Unpersönliche persönlich, das Konventionelle der Ekloge natürlich erscheint. Was bei Boscan Energie des Willens war, ist bei Garcilaso Naturgabe. — Leicht, und man möchte sagen mit der vornehmen Nonchalance des Grand-Seigneur dichtet auch Mendoza, dieser ausgezeichnete Kriegsmann, Diplomat, gelehrte Sammler und Geschichtsschreiber, dem das Ausmaß eines vollen Menschenlebens gegönnt war. Ursprünglich für die Kirche bestimmt, hatte er eine gründliche Bildung erhalten und war mit den Alten vertraut wie kein Anderer; und sein langjähriger Aufenthalt in Italien erhielt den Geist der Renaissance in ihm lebendig. Ernst, Gemüt und Humor wechseln beflügelten Schritts in seinen Gedichten, in denen sich die italienischen Versmaße mit den alten heimischen Redondillas, horazische Moralisationen mit bernischen Scherzen, familiäre Episteln mit glanzvollen Beschreibungen, petrarkische Klügelei mit anakreontischem Frohsinn begegnen. — Der so glänzend eröffneten Bewegung folgten Gutierre de Cetina als zartsinniger, etwas süßlicher Petrarkist, Fernando de Acuña im 'Streit um Achilles' Waffen', und Andere. Ohne Widerspruch wurde aber die Neuerung nicht angenommen. Am lebhaftesten erhob Cristóbal de Castillejo die Stimme, und manche seiner sarkastischen Bemerkungen trifft auch gewiß den schwachen Punkt der neuen Manier. In Wien, wo Castillejo als kaiserlicher Sekretär diente, dichtete er in der alten Weise fort, mit Anmut und Frische und mit einem gesunden Realismus, wie ihn die Cancioneros-Dichter nur selten gezeigt hatten; und soviel erreichte er, daß um seinetwillen die alten Verse und Strophen neben den zur Herrschaft gelangten neuen in Anerkennung und Ansehen verblieben.

Konnte die italienische Dichtweise anfänglich als Liebhaberei einzelner, gesellschaftlich und geistig hochstehender und meistenteils in Italien lebender Männer erscheinen, so wurde sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemeine Übung auch in heimatlichen Kreisen. Eine besonders

rührige Schule sammelte sich in Sevilla um Hernando de Herrera († 1597), den Göttlichen, wie ihn die Spanier nennen. Herrera ist ein Dichter von hohem Schwung und ein Meister der Diktion, ein bewußter Künstler, in dem der Glaube lebt, daß in der Dichtung wie in der Kunst jede erreichte Stufe nur eine Vorstufe für weitere Vervollkommnung ist; denn, wie die Meisterwerke eines Phidias eine neue Phalanx von Bildhauern hervorriefen und zu noch schöneren Schöpfungen anregten, so müsse die Poesie nach Garcilasos herrlichem Anfang gleichfalls höher hinaufstreben, und der Erfolg sei sicher, wenn ein jeder das Schönheitsideal, das in seinem Sinn und Verstand niedergelegt ist, unentwegt im Auge behält. So sucht auch er *modos nuevos y llenos de hermosura* (neue Weisen und voll von Schönheit), und in höherem Maße als Juan de Mena ist es ihm geglückt, eine feierlich weihevolle Sprache von reinem Wohllaut, von üppiger Fülle und Ausdrucksfähigkeit und reich an unerwarteten musikalischen Effekten zu schaffen. — Groß wird unter seiner Führung das Drängen auf dem lyrischen Parnaß. Mit mehr oder weniger Glück versuchen sich um die Wende des Jahrhunderts Francisco de Medrano, Juan de Arguijo, der liebenswürdig heitere Baltasar de Alcázar, die beiden Maler Pablo de Céspedes und Francisco Pacheco, die beide ein Lehrgedicht über ihre Kunst unternahmen, und viele andere in der Poesie.

Von zwei Dichtern von nicht gewöhnlichen Gaben, den beiden bedeutendsten neben Herrera, wurden die poetischen Werke erst Jahre nach ihrem Tode durch Quevedo bekannt gemacht. Der eine, der Mystiker fray Luís de León, hat neben trefflichen Übersetzungen eine handvoll eigener, meist religiöser Gedichte hinterlassen, in denen Tiefe der Empfindung und hoher Flug der Gedanken in reinster Harmonie ineinander tönen; im klaren, klassischen Gewand ihrer lauteren Sprache, durchweht von einem christlich geadelten platonischen Hauch, haben sie etwas von der beschwichtigenden und verzückenden Macht der Musik, die fray Luís in seiner schönen Ode an den blinden Musiker Salinas so trefflich ausgedrückt hat. — Der andere, der Baccalaureus Francisco de la Torre, dessen Existenz ein noch nicht

ganz gelöstes literarisches Rätsel ist, ist einer der innigsten und stimmungsvollsten Lyriker, weich und kristallklar, dem sich wie Heine die Natur im sympathischen Widerhall seiner Dichterschmerzen belebt. Wie der Dichter, so lieben auch die Sterne, und in seinen Klagen haucht er auch ihr Wehe aus, wie er in seinem Sonett an die Nacht sagt:

Sie wissen, was heißt lieben, und sie wissen,
Daß ich ihr Leid erzählt, das meine klagend,
Gehüllt, o Nacht, in Falten deines Mantels.

Die neue Richtung, welche die spanische Poesie genommen, und die zuerst in der Lyrik zum Durchbruch kam, mußte folgerichtig auch zur Neugestaltung der erzählenden Dichtung, der Epik, führen. Diese erfolgte tatsächlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Anschluß an Gerónimo de Urreas Übersetzung des 'Rasenden Roland' (1550). Die epische Karlsage, um die Ariosto seine phantastischen Ranken gewunden hatte, berührte auch Spanien und hatte hier in der Sage von Bernardo del Carpio ihre eigene, dem Nationalstolz schmeichelnde Ausgestaltung erhalten. Diese Sage wurde 1555 von Nicolás de Espinosa als zweiter Teil des Rolands in 35 Gesängen mit romantischer Phantasie verarbeitet. Doch verharrte die spanische Ependichtung zunächst nicht auf diesem Wege, sondern sie bog ab und kehrte in das Geleise der historischen Dichtung zurück. Dreimal nach einander widerfuhr der Regierung Karls V. die zweifelhafte Ehre, episch behandelt zu werden, zuerst seitens des Valencianer Kaufmanns Gerónimo Sempére (1560), dann durch Luís de Zapata und Ger. Urrea. Was diesen prosaischen, und mehr guten Willen und Vaterlandsliebe als Dichtergabe verratenden Versuchen fehlte, der Reiz des Selbsterlebten und die poetische Anschauung, das brachte in Fülle der 1570 erscheinende erste Teil der Araucana.

Alonso de Ercilla y Zúñiga befand sich im Gefolge des Thronfolgers Philipp in England, als die Nachricht vom Aufstand der Araucaner aus Chile eintraf (1554); sofort meldete er sich, erst 21jährig, als Freiwilliger und nahm bis 1562 an den blutigen, beschwerdevollen Kämpfen teil, bis ein Streit mit einem Waffengefährten, der als Meuterei

ausgelegt wurde, seine Verurteilung und Entlassung verursachte. Noch während des Krieges begann er seine Erzählung, indem er Nachts im Lager auf Papierläppchen, und wenn es sein mußte, auf Lederstreifen niederschrieb, was er Tags über gedichtet hatte. Die Unmittelbarkeit der Eindrücke, die Lebendigkeit der Anschauung und die warme Sympathie, mit der er die Sitten der indianischen Feinde darstellt, geben denn auch seiner Dichtung eine ungewöhnlich anziehende Frische. Der erste Teil setzt ein mit dem Ausbruch des Aufstandes, wie der Dichter sich ihn von Spaniern und Indianern hatte erzählen lassen, und reicht bis zum Eintreffen der Verstärkung aus Perú, bei der er sich selber befand. Schon über dieser Arbeit kamen ihm jedoch Bedenken, ob die reine Sachlichkeit, deren er sich befliß, nicht eintönig wirke; dem abzuhelfen, sucht er im zweiten und dritten Teil (1578. 1590) seinen Bericht durch romantische Episoden und durch Einlagen wie die Visionen von den Siegen von Saint-Quentin und Lepanto zu beleben, gelegentlich erzählt er sogar seinen Kameraden im Biwak die Geschichte Didos (die wahre, nicht die virgilsche). Den Krieg hat Ercilla nicht bis zum Ende berichtet; der letzte Teil schließt unvermittelt mit Mitteilungen über die Ursache seiner Rückkehr in die Heimat und über seine weiteren Reisen durch Europa. — Ein Epos ist die *Araucana* im strengen Sinne des Wortes nicht; es ist kein goldener Apfel vom Baum der Hesperiden, sondern eine herbe Frucht vom Boden der Wirklichkeit. Es ist dichterisch gestaltete Geschichte im Munde eines tapferen, edel denkenden und menschlich fühlenden Miterlebenden. Das Interesse haftet dementsprechend wesentlich am tatsächlichen Inhalt der Erzählung oder, besser gesagt, am poetischen Reflex der Ereignisse im Gemüt eines wirklichen Dichters. Dank seiner poetischen Anschauungsgabe und seiner natürlich fließenden Darstellung bietet die *Araucana* auch heute eine genußreiche und stellenweis fesselnde Lektüre.

Während Ercilla sein Dichtwerk langsam vollendete, brach über Spanien eine wahre Hochflut von epischen Dichtungen herein, die bis in das nächste Jahrhundert an-

dauerte und erst beim Überhandnehmen der dramatischen Massenproduktion zurückzugehen begann. In keinem anderen Land, nicht einmal in Italien, ihrer Geburtsstätte, nahm die Epenfabrikation solche Dimensionen an: gut 200 Titel lassen sich anführen, Werke von bleibendem Wert keine zehn. Am höchsten ging die Woge der vaterländischen Heldendichtung, der zeitgeschichtlichen sowohl als der retrospektiven. Stoff boten den einen Ereignisse der Gegenwart, Malta, Antwerpen, Rhodos, Azoren, insbesondere der Seesieg von Lepanto und das Leben des Lieblingshelden der Zeit, Don Juan de Austria, das Juan Rufo Gutierrez besingt; andere, Diego Jiménez de Ayllon, der sich am Cid vergriff, und mit mehr Geschick Cristóval de Mesa und Juan de la Cueva, wählten sich ihren Gegenstand aus der nationalen Vergangenheit und bearbeiteten Episoden aus der Wiederbefreiung Spaniens vom maurischen Joch. Auch die Conquistadoren der neuen Welt fanden ihre Sänger, Cortez wurde zweimal gefeiert; und hier treffen wir eine Reihe von Werken, die, wo nicht poetischen, doch dokumentären Wert haben: Juan de Castellanos' Lebensbeschreibungen der ersten Entdecker und Eroberer *(Elegías de varones illustres de Indias)*, die Fortsetzung des Araucanerkriegs von Pedro de Oña und Diego Santistéban Osorio, die Besiedelung Argentiniens von Martin del Barco Centenera, die Entdeckung Neu-Mexicos von Gaspar de Villagra, usw. Auch die romantische Epik setzt neu ein mit der Übersetzung des 'Verliebten Roland' und gewinnt durch den Wettbewerb Lope de Vegas und des poetisch begabten Arztes Luís Barahona de Soto, die beide Ariostos Fäden weiterzuspinnen versuchten, eine gewisse Bedeutung. Einen Schimmer von Ariostos genialer Phantasie und heiterer Erfindungsgabe verrät Bernardo de Valbuena, der spätere Bischof von Portorico, der endlich einen lesbaren *Bernardo* schrieb (gedruckt 1624). Auch eigene Erfindungen haben die Spanier neben ihren vielen Prosaromanen im Gewand des Epos zu behandeln versucht, und manches davon ist bis zu einem gewissen Grad genießbar, wie z. B. der *Florando de Castilla* des 15jährigen Gerónimo de Huerta,

des nachmaligen königlichen Leibarztes. Ebenso vergeblich, als unverdrossen mühten sich die Dichter an der schweren Aufgabe des religiösen Epos ab; unter den vielen Versuchen sind aber nur fray Diego de Ojedas *Christiada* (nach Vidas lateinischem Poem) und Alonso de Acevedos *Creacion del mundo* (eine geschmackvolle Bearbeitung von Du Bartas' 'Semaine') rühmenswert. Schlimm erging es den Heiligenleben in der Hand ihrer epischen Bearbeiter; Dichtertalent offenbart indessen Cristóval de Virués bei der Behandlung der Gründungssage des Klosters Monserrat, deren sehr einfachen Stoff (der erste Einsiedler, der dort wohnt, fällt nämlich durch Satans Ränke, rettet sich aber durch strenge Buße) er durch den Ton der Darstellung und durch glücklich eingelegte Schilderungen zu heben verstand.

Während nun auf diese Weise die epische Kunstproduktion mächtiger und mächtiger anschwoll und überhaupt der klassische Geist die Poesie in allen ihren Manifestationen ergriff, die Lyrik voran, am schwächsten die Dramatik, sicherte sich neben dem gelehrt-ausländischen Einfluß wieder das populär-nationale Prinzip sein Recht, wie das nun einmal in den Geschicken der spanischen Literatur lag. Fast gleichzeitig mit dem Kunstepos feiert nämlich das volkstümlich epische Lied seine Auferstehung und Blütezeit. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts hatte sich die Aufmerksamkeit der Romanze zugewendet, die in den untersten Volksklassen als eine Fortsetzung der mittelalterlichen Spielmannsdichtung verborgen weiterlebte; in dem großen Sammelbecken des *Cancionero general* fanden, wie wir sahen, auch Romanzen Aufnahme. Ihr hervorstechender Charakter war allerdings weniger der episch-nationale als vielmehr der des lyrisch-novellistischen Liedes, wie es bei allen Nationen vorkommt. Daneben berührte die Romanze auch zeitgenössische Begebenheiten; in ihr äußerte sich die öffentliche Meinung über die Ereignisse des Tages, und diese Art von Romanzen, die zeitgeschichtliche, erhielt ihre bedeutendste Entwicklung zur Zeit der Eroberung von Málaga und Granada, wo sie auf ihren Schwingen Tag für Tag den Jubel über die Fortschritte des Christenheers durch das ganze Land trugen *(romances fronterizos)*.

Wie es nun kam, daß die Romanze sich wieder ganz besonders in den Dienst der Nationalsage stellte, wieviel von Alters her an Sagen und Liedern im Munde des Volkes erhalten war, wieviel neu hinzukam und von wem das Beispiel ausging, das läßt sich beim Mangel an Zeugnissen schwerlich sagen. Jedenfalls wirkte der Buchdruck maßgebend ein, indem er die Kenntnis der Nationalgeschichte verallgemeinerte und den neu erstehenden Romanzen eine rasche Verbreitung sicherte. Für das Volk bestimmt und dem Volksgesang dienend, verbreiteten sich die Romanzen teils mündlich, teils auf losen Flugblättern, bis kurz vor 1550 ein Sevillaner oder Antwerpener Verleger auf den Gedanken kam, dieses zerstreute und dem Untergang geweihte Gut zu sammeln und in einem handlichen Band jedermann zugänglich zu machen. Unzählige Male wurde dieser *Cancionero* oder *Silva de romances* wiederaufgelegt, und kaum war er erschienen, so fanden sich Männer wie Lorenzo de Sepúlveda, Alonso de Fuéntes, Juan Timoneda, Lúcas Rodríguez und Andere, die es versuchten, den vielen 'lügenhaften Sagen', die im Volke umliefen, die 'wahrhafte Geschichte nach der probehaltigen Chronik Alfonsos des Weisen' entgegenzustellen, und die sich bald mit Geschick, bald auch ohne dichterische Gaben bemühten, den ganzen Stoffkreis der altspanischen Geschichte auszuschöpfen. Schon die erste Sammlung wies bereits die wichtigsten Kategorien von Romanzen neben einander auf: französische Sage der 12 Pairs, spanische Geschichte, Troja, Liebesromanzen. Natürlich fanden unter den Händen der Kunstdichter, die sich fast ohne Ausnahme auch in der populären Romanzenform versuchten, vor allem die lyrischen Motive Pflege, und so werden *romances muy sentidos de amor,* dazu mythologisch-allegorische, pastorale, descriptive, satirische und burleske Romanzen eine stehende und fortwährend anwachsende Beigabe der Sammlungen. Eine der letzten Gattungen, die in Schwang kam, ist diejenige, die man lange als eine der ältesten betrachtete, die der maurischen Romanzen. Ihr Vater ist Gines Pérez de Hita, der die Geschichte Granadas zu einem historischen Roman mit poetischen Einlagen verarbeitete; es wurde Mode, seine

Gefühle in das pseudomaurische Gewand zu kleiden und statt für eine Fílis und Diana, für eine Zaide, eine Lindaraje zu seufzen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden schließlich die großen Sammlungen *Flor de varios romances* (1588—97) und *Romancero general* (1600), und neben diesen auch spezielle Romanzenbücher von den 12 Pairs von Frankreich, vom Cid, usw.

Übersehen wir mit eilendem Blick den bunten Inhalt dieser Sammelbände, in denen sich historische, ritterlich-novellistische, maurische, lyrische, pastorale, satirische Romanzen Schar an Schar dicht an einander drängen, so wird sich unsere Aufmerksamkeit vornehmlich durch die stattliche Gruppe der historischen Romanzen fesseln lassen, in denen sich Spaniens wahre und sagenhafte Geschichte widerspiegelt. Was die spanische Nation im Lauf der Zeiten, von der römischen Eroberung bis zur jüngsten Gegenwart erlebt hat, das klingt alles getreulich in diesen Liedern wieder in echt episch volkstümlichem Geist; denn das war eben die eigenartige Fügung, welche die späte Entfaltung dieser lyrisch beschwingten Volksepik erst möglich machte, daß jenes Werk, mit dem die nationale Geschichtschreibung einsetzt, die Chronik Alfonsos des Weisen, den alten *cantares de gesta* ein so williges Ohr geliehen und damit in die Geschichtsdenkmäler der Nation einen unverfälschten epischen Zug gebracht hat. Dieses Werk, das in handlichen Auszügen und als Volksbuch gedruckt in jedermanns Hände gelangen konnte, enthielt direkt das primitive Epengut des spanischen Volkes, kaum alteriert, so daß es gewissermaßen nur einer oberflächlichen Reimfertigkeit bedurfte, um den Geist jener kräftigen Volkssagen wieder auferstehen zu lassen. Dank diesem Umstand entstanden die alten Sagenkreise von Rodrigo, dem letzten Gotenkönig, von Bernardo del Carpio, dem Rächer von Roncesvalles, von Fernan Gonzalez, dem Gründer des freien Castiliens, von den Infanten von Lara, vom Cid, dem unvergleichlichen Nationalhelden, neuerdings und wurden abermals zum Gemeingut des ganzen Volks von den gebildeten Ständen bis zu den niedersten Klassen, so daß der dramatische Dichter, der diese Themata auf die Bühne bringen

wollte, nicht nur auf das Verständnis, sondern auch auf die spontane Begeisterung seiner Zuhörerschaft rechnen konnte. Und dieser Vorzug erstreckte sich gleichfalls auf bedeutende Teile der neueren Geschichte, auf die ganze spanische Herrscherserie, auf eine Reihe hervorragender historischer Persönlichkeiten, auf den nachbarlichen Sagenkreis der karolingischen Paladine, auf die bekannten Stoffe des Altertums, die Juan de la Cueva und Gabriel Lobo Laso de la Vega mit Vorliebe behandelten, und noch auf eine Anzahl von Novellenstoffen der verschiedensten Natur. Man sieht, welch ausgedehnte und in hohem Grade populäre stoffliche Grundlage dem Drama zu Gebote stand; kein anderes Kulturvolk der Zeit konnte sich eines ähnlichen Vorteils rühmen.

IV.

Sechzehntes Jahrhundert: Prosa.

Die Durchdringung des nationalen Genius mit dem modern klassischen Geiste der Renaissance ist die Signatur des 16. Jahrhunderts. Am reinsten kommt natürlich dieser Geist in der Prosaliteratur zum Ausdruck. Allerdings betätigt er sich auch hier nur in beschränktem Maße; denn die wissenschaftliche und gelehrte Arbeit, soweit Spanien daran Anteil nimmt, vollzieht sich so gut wie ausschließlich in lateinischer Sprache. Ein schweres Hemmnis bildet in dieser Zeit religiöser Gärung das Mißtrauen, mit dem die Kirche jede Äußerung selbständigen Denkens betrachtet, und insbesondere ihre Voreingenommenheit gegen die Behandlung religiöser Materien in der Volkssprache. Selbst die mächtige Expansion nach dem Ausland, die dem einzelnen so vielseitige Anregung bringt, zeigt sich dem Lande schädlich, indem es ihm tüchtige Kräfte entzieht, die freilich — man kann es nicht leugnen — auf heimatlichem Boden verkümmert oder gewaltsam geknickt worden wären; Miguel Servet und der Pädagoge Juan Luís de Víves sind so gut wie Ausländer. Für die europäische Geistesbewegung liegt Spaniens eigentliche Bedeutung darin, daß von ihm zum guten Teil die Neubelebung der alten Kirche ausging; von hier kam Íñigo de Loyola, der Stifter des streitbaren Jesuitenordens, hier erstand mit Melchor Cano die verjüngte Scholastik, hier ward die Mystik neugeboren und diszipliniert, und hier erhielt das Schreckensgericht der Inquisition seine furchtbare Ausbildung.

Insofern also die gelehrte schriftstellerische Produktion für unsere Betrachtung in Wegfall kommt, beschränkt sich das Feld der spanischen Prosa im 16. Jahrhundert auf Moralliteratur, Geschichtsschreibung, religiöse Literatur und

Roman. Von diesen ist die Moralliteratur das eigentliche Gebiet, auf dem die Kunstform der Prosa ihre bewußte Ausarbeitung und Vervollkommnung fand; sie ist ein spezifisches Erzeugnis des humanistischen Zeitalters und vielleicht der entsprechendste Ausdruck seines Geistes; sie hat lange Zeit das ernstere Lesebedürfnis im wesentlichen befriedigt.

Am beliebtesten für moralische Betrachtungen der verschiedensten Art ist die Form des Dialogs. Als Meister in dessen Handhabung geht das Zwillingsbrüderpaar Alfonso und Juan de Valdés voran. Der erstere, Alfonso, war kaiserlicher Sekretär und ergriff die Feder nach der Plünderung Roms (1527), um in einem Zwiegespräch zwischen Lactancio, einem spanischen Edelmann, und einem vom Entsetzen noch betäubten Archidiakonus diesen Vorfall vom Standpunkt der kaiserlichen Politik zu beleuchten; und Jahrs darauf erließ er in einem Gespräch zwischen Charon und Merkur eine neue, von großen Gesichtspunkten getragene Rechtfertigung des Kaisers und seines Verhaltens gegen Frankreich. Vom anderen, Juan de Valdés, haben wir einen durch Frische und Natürlichkeit, Kraft und Eleganz des Stils und feine Urbanität ausgezeichneten Dialog über die Sprache (erst 1737 gedruckt), dessen Urteile in Fragen des literarischen Geschmacks noch heute zutreffend sind und Gültigkeit haben. Eine schöne, weihevoll getragene Sprache schreibt der jung verstorbene Fernan Pérez de Oliva, Rektor von Salamanca († 1530), in seinem hinterlassenen *Diálogo de la dignidad del hombre,* der bald das Elend, bald Größe und Würde unseres Menschenzustandes herausstreicht. Ein Dialog ist auch Castigliones Buch vom 'Hofmann', den Boscán übersetzte. Gespräche schrieb Pedro Mexía im Anhang seiner vermischten Essais *(Silva de varia leccion,* 1542 u. ö.), eines der beliebtesten und auch außerhalb Spaniens gelesensten Bücher der Zeit; andere gab der Bischof Pedro de Navarra als Niederschrift von Unterhaltungen im häuslichen Kreis Fernando Cortez' des Eroberers; und so blüht die Gattung weiter bis zur Wende des Jahrhunderts.

Von allen spanischen Moralisten erwarb sich aber keiner einen Namen, sagen wir einen Weltruf, der sich mit dem

des kaiserlichen Hofpredigers, Hofgeschichtschreibers und Hofrats und späteren Bischofs von Guadix und Mondoñedo, Antonio de Guevara vom Orden des h. Franciscus, vergleichen könnte. Bekannt machte ihn seine 'Fürstenuhr oder Marcus Aurelius' (1529), eine Art historischen Romans im Geschmack der Kyropädie, worin Marcus Aurelius als vollkommenes Musterbild aller Tugend und Brunnen aller Weisheit gezeichnet wird. 1539 folgten kleinere Abhandlungen (Geringschätzung des Hof- und Preis des Landlebens, usw.) und der Briefwechsel, die gleichfalls ihren Gang durch alle Sprachen und Literaturen machten. Vortrefflich hat Guevara den Geschmack seiner Zeit verstanden. Das, was den ersten Inhalt seiner Schriften bildet, sind Gemeinplätze; aber Niemand hat je die moralischen Gemeinplätze mit so unerschöpflicher Verschwendung und so überquellender Leichtigkeit, mit einem so sonoren Schwall der Worte und solchem Glanz der Phrase und einem so täuschenden Schein von Gelehrsamkeit gehandhabt wie er. Daß nicht alles Gold ist, was gleißt, ist ihm wohl noch bei Lebzeiten vom Baccalaureus Pedro de Rhua in Soria mit herrlicher Ironie vorgehalten und nachgewiesen worden. Mit der Geschichte geht Guevara um wie mit wertlosem Stoff. Fülle, Klang und volltönende Emphase ist, was er braucht, und wofür ihn die begeisterte Bewunderung seiner Zeitgenossen belohnt hat.

Für die Geschichtschreibung, der auch jetzt wieder ein Ehrenplatz innerhalb der spanischen Literatur zukommt, bildet das 16. Jahrhundert die wichtige Epoche, in der sich der Übergang von der mittelalterlichen zur modernen Darstellungsweise vollzieht. Die Hauptlast der Arbeit ruht zwar noch immer in den Händen der amtlich bestallten Historiographen; allein die einfache Erzählung der Ereignisse im schlichten Chronikenton ist nicht mehr möglich; denn sowohl die innere Verwaltung des Landes als die äußeren politischen Beziehungen haben einen zu verwickelten Charakter angenommen, zumal für Spanien, das im Zuge ist, eine Weltmonarchie zu werden. Der Hof ist nicht mehr der alleinige Mittelpunkt und Schauplatz der Geschichte, und infolgedessen kann auch der Einzelne nicht mehr selber Augenzeuge aller maßgebenden Begebenheiten sein. So

wird der Geschichtschreiber mehr und mehr zum Gelehrten und Forscher, der von überallher Informationen einzieht, der Urkunden aufstöbert und prüft, der die Teilnehmer an den Ereignissen zur Berichterstattung veranlaßt, und der sein weitschichtiges Material mit soviel Kunstsinn und Verständnis, als ihm gegeben sind, sachlich ordnet und zusammenfügt. Und nicht bloß für die Gegenwart, auch für die Vergangenheit wird das Werk der Forschung und Gestaltung von neuem aufgenommen, so daß die Arbeit sich verdoppelt, aber häufig auch die Kräfte sich verzetteln.

Von den offiziellen Historiographen hat Lorenzo de Padilla die kurze Regierungszeit Philipps des Schönen, — der durch seinen Streit mit Erasmus bekannte Humanist Juan Gínes de Sepúlveda (lateinisch) und Pedro Mexía, der mit Caesar beginnt, Teile von Karls V. Regierung behandelt. Auch der Hofnarr des Kaisers, Francesillo de Zúñiga, fand es eines Tages für gut, unter die Chronisten zu gehen, und machte recht putzige Aufzeichnungen. Aus privater Initiative beschrieb Luís de Ávila y Zúñiga, ein Vertrauter des Kaisers, den schmalkaldischen Krieg und Bernardino de Mendoza die Kämpfe in Flandern. Daneben widmeten drei Historiographen nach einander ihre Kräfte der Geschichte Spaniens von den Uranfängen an, ohne die Aufgabe zu bewältigen: Florian de Ocampo fing auf den Spuren des falschen Manetho und Berosus mit der Sündflut an und kam bis zur Römerzeit; Ambrosio de Morales förderte das Werk bis 1037, und Prudencio de Sandoval brachte es bis zum Tode Alfonsos VII., wo es dann stehen blieb. Was den Castiliern nicht gelang, das leistete in überlegener Weise für das Nachbarreich der erste offizielle Geschichtschreiber der Krone Aragon, Gerónimo de Zurita, den die Stände 1548 zu diesem Amt erkoren, und der nach umfassenden archivalischen Forschungen ein in der Darstellung zwar schwerfälliges, aber was verständige Prüfung der Tatsachen, kritische Umsicht und gewissenhafte Beschränkung auf belegte Wahrheit betrifft, ein mustergültiges Werk schuf.

Auf Grund dieser Vorarbeiten ward es dem Jesuiten Juan de Mariana möglich, seinen Landsleuten eine in

jeder Beziehung, inhaltlich und künstlerisch, auf der Höhe stehende Nationalgeschichte zu geben, zuerst lateinisch (1592), dann castilisch (1601). Als Findling erzogen, lehrte Mariana (nach gründlichen Studien) 13 Jahre in Paris, Rom und Sicilien und verbrachte die 49 übrigen im Ordenshaus von Toledo, nicht immer unbehelligt bei seinem kühnen Freimut. Sein Hauptwerk, die *Estoria de España,* unternahm er aus gekränktem Nationalstolz, weil er sah, wie wenig man im Ausland von Spaniens früherer Entwicklung wußte. Er beginnt mit Tubal, Japhets Sohn, und geht in 30 Büchern bis zur Thronbesteigung Karls V. Eine kritische Arbeit ist sein Werk nicht; es galt ihm nicht zu forschen, sondern nach dem gegebenen Stand der Kenntnisse darzustellen. Allein, sein umfassendes Wissen, seine meisterhafte Beherrschung der Sprache, sein Sinn für das Malerische in Schilderung und Ausdruck, seine Gabe für kurze, bündige Charakterzeichnung und sein besonnenes Urteil machen wirklich das stolzeste Denkmal der Geschichte Spaniens daraus. Als Fortsetzung dazu schrieb Sandoval seine ausführliche Lebensbeschreibung Karls V., während Luís de Cabrera de Córdova seine Geschichte Philipps II. (— 1583) selbständig und auch ohne offiziellen Auftrag schrieb.

Natürlich verdanken wir die Nachrichten aus Amerika zunächst den freiwilligen Aufzeichnungen von Augenzeugen, für Mexiko der Darstellung Francisco López de Gomaras, Cortez' Sekretär und Hauskaplan, dem der capitan Bernal Diaz del Castillo seine 'wahrheitsgetreue Geschichte' glaubte entgegensetzen zu müssen; für Perú haben wir neben der parteiischen Erzählung, die Francisco de Xérez auf Pizarros Befehl schrieb, die verdienstvollen Richtigstellungen Agustín de Zárates und den reichhaltigen Bericht von Pedro Cieza de Leon; seinen Schiffbruch in Florida und seine Statthalterschaft am La Plata erzählt uns Álvar Nuñez Cabeza de Vaca selber mit wilder Romantik. Wichtig wurde die Schaffung eines eigenen Historiographenamtes für die neue Welt, es gab Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, der damit betraut wurde, die Möglichkeit, seine monumentale *Historia general y natural de las Indias* (1535 ff.) zu Wege zu bringen. Zur

Vertretung seines entgegengesetzten Standpunktes unternahm — neben den kleineren Schriften, die er im Dienst seiner Schützlinge schrieb — der Apostel der Indianer, Bartolomé de las Casas (1474—1566) seinerseits eine *Historia general de las Indias*, auf der wieder Antonio de Herrera y Tordesillas (Historiograph von Amts wegen und Verfasser anderer wichtiger historischer Werke) mit seiner 'Geschichte der überseeischen Taten der Castilier' fußt.

Unter den Historikern, deren sich Spanien um die Wende des 16. Jahrhunderts rühmen kann, mag noch der Jesuit Pedro de Ribadeneira, der erste Biograph und Bibliograph seines Ordens, mit seiner 'Geschichte des englischen Schismas', und der Hieronymit José de Sigüenza mit der Geschichte seines Ordens, erwähnt sein. Von allen speziellen Geschichtsdarstellungen hat aber keine zweite den hohen literarischen und künstlerischen Wert von Diego Hurtado de Mendozas Geschichte des Moriskos-Aufstandes. Nach einer langjährigen verdienstvollen Wirksamkeit als kaiserlicher Gesandter und Befehlshaber in Italien hatte sich Mendoza noch in rüstigen Jahren, aber bei Hof in Ungunst geraten, in seiner Geburtsstadt Granada zur Ruhe gesetzt. Als dann 1568 die Abkömmlinge der alten Mauren abfielen und sich erhoben, nahm er sich ein Vorbild an Sallust und Thukydides und gab mit seiner *Guerra de Granada* das Muster einer in Spanien noch unbekannten Art der historischen Darstellung, wie sie nur einem Mann von seiner geistigen Bildung und gesellschaftlichen Stellung, von seinen persönlichen Charaktereigenschaften und seinem unbefangenen staatsmännischen Blick möglich war. Statt ängstlicher Buchung des Details (dies besorgte später Luís del Mármol Carvajal) erstrebt er eine sorgfältige Gruppierung des Stoffs, scharfe Beleuchtung der ursächlichen Zusammenhänge und eine der Alten würdige Prägnanz des Ausdrucks; und dieses Meisterwerk an klarer, gedrängter, gehaltvoller Exposition, an feinsinniger und gerechter Erwägung und an kräftigem, männlichem und elegantem Stil konnte nicht anders als bei seinem Erscheinen Epoche machen.

Vielleicht ist hier der Ort, noch einer historisch bedeutsamen Persönlichkeit zu gedenken, die ihre Berühmtheit ebenso sehr der geheimnisvollen Romantik ihrer Erlebnisse als der Gewandtheit ihrer Feder verdankt. Antonio Pérez, der geschmeidigste, geistreichste und gewandteste Epistolograph, den Spanien besitzt, der auch der unbedeutendsten Kleinigkeit eine angenehme und ungewöhnliche Wendung zu geben versteht, war Geheimschreiber Philipps II. und lange Zeit sein vertrautester Ratgeber und, wie es scheint, der Rivale des Königs in der Gunst der Prinzessin Eboli; er wurde unter der Anklage des Mords am Sekretär Don Juan de Austrias flüchtig und fand in Frankreich und England gastliche Aufnahme; hier ließ er seine Feder nach der Eingabe seines merkwürdigen Geistes laufen.

Am eigenartigsten prägt sich das besondere Wesen, prägen sich die besonderen Geschicke des spanischen Geisteslebens in der religiösen Literatur aus. An der theologischen Arbeit und den kirchlichen Kämpfen des Mittelalters hat Spanien so gut wie keinen Anteil genommen; es hat keinen großen Mystiker und keinen großen Scholastiker aufzuweisen, und auf den Kirchenversammlungen von Konstanz und Basel beschränkte sich seine Aktion auf die Behauptung des Vorrangs vor England. So war Spanien beim Anbruch der Neuzeit, kirchlich und geistig, tiefer als jedes andere Land im Mittelalter befangen. Weder dem humanistischen Paganismus bot es einen günstigen Boden, noch der Reformation. Trotz der engen Beziehungen zu Deutschland gelang es dem von Luther ausgeworfenen Samen nicht Wurzel zu schlagen; zwei isolierte protestantische Herde, die man in Valladolid und Sevilla aufspürte, wurden rasch und mühelos erstickt, und die Anstrengungen der Spanier, die sich draußen der Reformpartei anschlossen, insbesondere die Bibelübersetzung von Francisco de Enzinas (1543), Juan Pérez (1556), Casiodoro de Reina (1569) und Cipriano Valera (1602) blieben für das Stammland ohne Wirkung und Bedeutung. Eine tiefere Bewegung ging von Juan de Valdés aus, der in Neapel einen auserlesenen Kreis für die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben und die mystische Auslegung der Schrift ge-

wann; nach seinem Tode erging aber auch über seine Anhänger das Gericht. Im ersten Eifer griff die Repression entschieden über das Ziel, sie traf Männer wie Bartolomé de Carranza, den Erzbischof von Toledo, der mit Domingo de Soto als kaiserlicher Theolog beim Tridentiner Konzil wirkte, wie fray Luís de Granada, dessen Schriften zuerst verboten wurden, wie fray Luís de Leon, der wegen einer Übersetzung des Hohenlieds fünf Jahre in Untersuchungshaft schmachtete. Es lag nicht an der Inquisition, daß nicht jedes religiöse Denken, jede freie Regung der Andacht erstickt wurde.

Die religiöse Erweckung des katholischen Spanien wurde durch die Predigten Juan de Ávilas († 1569), des 'Apostels von Andalusien', begonnen, der durch seine Reden und geistlichen Briefe mit außerordentlichem Erfolg wirkte. In gleichem Sinn arbeitete fray Luís de Granada († 1588) vom Dominikanerorden, der beste Kanzelredner Spaniens, der sein ganzes Leben der Predigt und der Belehrung widmete, und dessen weitverbreitete und vielgelesene Schriften ('Führer der Sünden', 'Von Gebet und Betrachtung', u. a.) sich durch Fülle und schlichte Anpassung des Gedankens und Ausdrucks auszeichnen und durch die Wärme anziehen, die seinem Worte die Sorge um das Heil der Seelen einflößt; sie gehören zum klassischen Schatz der spanischen Literatur. Einer der vorzüglichsten Prosastilisten Spaniens ist auch der Augustiner fray Luís Ponce de Leon († 1591), Professor der biblischen Theologie in Salamanca; in seinen Werken ('Die Namen Christi', 'Die vollkommene Ehefrau', Auslegung des Hohenlieds und Hiobs) vereint er tiefe Andacht und spekulativen Sinn mit einem stillen feierlichen Ernst und einer erhebenden Innerlichkeit, die sich wie Festtagsruhe über seinen Meditationen ausbreiten. Nahe kommt ihm an Schwung und Innigkeit in Vers und Prosa sein Ordensbruder fray Pedro Malón de Chaide, Verfasser von blütenreichen Betrachtungen über die Bekehrung Magdalenas, und an Lieblichkeit erreicht ihn der Franziskaner fray Juan de los Ángeles, der mehr Moralist und Psychologe denn Mystiker ist.

Zu den merkwürdigsten und eigenartigsten Erscheinungen gehört im religiösen Leben der Zeit, wie auch als

Schriftstellerin, die Reformatorin des Karmeliterordens, die h. Teresa de Jesús († 1582), eine Frau von bevorzugten Gaben bei zerrütteter leiblicher Gesundheit, deren inneres Leben leicht in Zustände der Verzückung und Vision ausging; lange hatte sie mit Zweifeln über die Natur ihrer Offenbarungen gekämpft; als sie sich aber zur Klarheit durchgerungen und die richtige Führung gefunden hatte, legte sie eine wunderbare Fähigkeit der Analyse und der Wiedergabe ihrer geheimnisvollen Zustände und eine erstaunliche Leichtigkeit, Umsicht und Zartheit in der Beschreibung der geistigen Vorgänge und in der Anweisung zur inneren Versenkung an den Tag; die Sprache, die sie schreibt, mit den Familiaritäten des Ausdrucks und der häufigen Unterbrechung der Satzfolge, ist das unverfälschte Castilische, wie es im vornehmen Frauengemach gesprochen wurde, und es zeugt vom richtigen Feinsinn ihres ersten Herausgebers, fray Luís de León, daß er in pietätvoller Ehrfurcht nicht daran zu rühren wagte. Einen geistesverwandten Mitarbeiter an ihrer Reform der Klosterzucht im Karmeliterorden fand die Heilige an dem gleichfalls kanonisierten Juan de la Cruz († 1591), der in seinen Schriften ('Besteigung des Berges Karmel', 'Die dunkle Nacht der Seele' usw.) sich ebenfalls als einen tiefbewegten, eindrucksvollen Meister der mystischen Beredtsamkeit erweist.

Den schwärmerisch verzückten Geist, der sich in der spanischen Mystik äußert, treffen wir in minder erhabener Gestalt wieder, wenn wir von den Höhen des Berges Karmel heruntersteigen und uns der profanen Literatur zuwenden, mit der sich die Menge der gewöhnlichen Leser speist, dem Roman. Dem Unterhaltungs- und Zerstreuungsbedürfnis der Phantasie hat die Einführung des Buchdrucks großen Vorschub geleistet; Frankreich und Italien lieferten Stoff genug, um die rege gewordene Lesegier zu befriedigen, und rasch übersetzt, wurden deren Volksbücher auch in Spanien eifrig verschlungen. Zum Ereignis gestaltete sich nun die Drucklegung des von Garci-Ordoñez de Montalvo revidierten und fortgesetzten *Amadís de Gaula* (1508 und 1510). Der riesige Erfolg dieses Romans regte allerseits

zur Nachahmung an und überschwemmte in den nächsten Jahrzehnten den Büchermarkt mit einer unübersehbaren Menge von 'Ritterromanen', in denen sich Spaniens jugendlich ungeschwächte Phantasie im höchsten Überschwang ergeht. In der willkürlich erdichteten Welt, die der *Amadís* hervorgezaubert, und die Montalvo noch erweitert hatte, indem er den Schauplatz nach dem Orient verlegte, fand die Einbildungskraft den freiesten Spielraum; keine starre Chronologie, kein fester historischer Rahmen, keine durch die Zeit geheiligte Sagenüberlieferung hemmte ihren Lauf; endlos ließ sich das Erzählungsmaterial wiederholen und variieren; und wie im Mittelalter bildeten sich förmliche Sagenkreise aus, in denen Generationen von blutsverwandten Helden einander ablösen.

Bände folgten auf Bände. Die Amadís-Serie, die vornehmste von allen, erreichte oder überschritt den 12. Teil (*Florisando,* zwei *Lisuarte de Grecia, Amadís de Grecia* in vier Büchern, *Florisel de Niquea,* usw.). Inzwischen ließ eine Dame aus Ciudad-Rodrigo mit *Palmerin de Oliva* (1511) und seinem Sohn *Primaleon* (1512) eine neue Heldensippe erstehen, aus deren Geschlechtsfolge der *Palmerin de Inglaterra* vom Portugiesen Francisco de Moraes (1544) der ausgezeichnetste ist. Zu diesen beiden Zyklen kommt sodann noch eine Reihe einzelstehender Romane, wovon einige zwanzig gedruckt wurden, während ein Dutzend im Manuskript liegen blieb: sie gleichen sich alle in der ausschweifenden Verherrlichung des fahrenden Rittertums mit seiner reckenhaften Kühnheit, seiner unverbrüchlichen Worttreue, seinem galanten Frauendienst, seiner schmachtenden und doch sinnlichen Liebe, sowie im faden Einerlei der nicht enden wollenden Abenteuer und meist auch im Mangel an Einheit und der Zersplitterung des Interesses. Bei der inneren Hohlheit der meisten dieser Leistungen war es unausbleiblich, dass die Ritterromane sich als Gattung rasch überlebten, und der geschmacklose Versuch, sie religiös zu paraphrasieren, war am wenigsten dazu angetan, sie zu retten. Um die Mitte des Jahrhunderts fängt die Produktion entschieden an nachzulassen. Aber die Lesewelt blieb ihnen noch lange treu. Und der Erfolg beschränkte sich keines-

wegs auf die pyrenäische Halbinsel; ganz Europa erlag der Ansteckung; es war, als ob Spanien für das erfindungsmüde Abendland das Amt des Dichtens und Fabulierens übernommen habe.

Solche Orgien der Phantasie mußten zu einem Umschlag führen; früher oder später mußte sich der Blick vom blendenden Schimmer der idealen Höhen wieder der Wirklichkeit zuwenden. Kein größerer Kontrast ließ sich aber finden, als wenn man der verklärten Welt, in der sich die unmöglichen Großtaten der Amadisse und Palmerine vollzogen, die niedere, rauhe, peinliche Wirklichkeit gegenüberhielt, wie sie einem jungen Burschen entgegentritt, der ohne Eltern, ohne Stand, ohne Vermögen, ohne Leitung, ohne liebende Teilnahme in die Welt hinausgestoßen wird, wo er sich selber helfen, selber raten, selber verteidigen muß, bis er, durch harte Behandlung und schwere Entbehrung gewitzigt und geschult, endlich ein bescheidenes Plätzchen sich ergattert, das ihm zu leben gibt und eine Stellung in der Gesellschaft sichert, freilich nur so, daß er sich in manches unangenehme und andern vielleicht unwürdig dünkende fügt. Für diese 'anti-heroische' Form der dichterischen Erzählung war wiederum Spanien der geeignete Boden. Die frische Lebenslust, die edle Natürlichkeit, die wir anderswo als Frucht der Renaissance kennen, war hier nicht heimisch geworden, und die großen Weltereignisse, an denen Spanien so hervorragend beteiligt war, hatten nur dazu beigetragen, die Gegensätze in der Gesellschaft schärfer und auffälliger zu machen; im Lande, das die Welt beherrschte, fehlte die Freiheit; im Lande des Goldreichtums wurde gehungert; nirgends war des Scheins und des unproduktiven Nichtstuns so viel; der Hunger macht aber hartherzig, und wo die freie Bewegung fehlt, tritt Egoismus und Gleichgültigkeit gegen fremdes Leiden ein.

Unter diesen Bedingungen entstand das kleine Meisterwerk, das 1554 unter dem einfachen Titel: *La vida de Lazarillo de Tórmes*, erschien und als das erste Muster des sg. 'Schelmenromans' eine weltliterarische Bedeutung hat. Es mag schon früher (um 1526) geschrieben worden sein: den Verfasser kennt man nicht. Der Held erzählt uns seine

Erlebnisse selber und fängt ganz einfach mit Nennung seines Namens und dem Bericht seiner Geburt an. Sein Vater, ein Müller, gerät wegen Schröpfens der Mehlsäcke mit der Gerechtigkeit in Konflikt, muß außer Lands und kommt im Maurenkrieg um; seiner Mutter geht es seitdem nicht gut; kaum halbwüchsig, gibt sie den Knaben einem Blinden mit, der ihn eine harte, aber lehrreiche Schule durchmachen läßt; von diesem ersten Joch befreit, lernt er erst recht, was Entbehrung ist, im Hause eines armen Priesters, dem er das Brod aus einer verschlossenen Truhe stehlen muß, und im Dienst eines Edelmanns, der mit einer Würde und einem Stolz zu hungern weiß, die selbst den armen Lazarillo rühren; dann bessert sich nach und nach seine Lage, und schließlich wird er öffentlicher Ausrufer einer kleinen Stadt (ein königlicher Beamter!) und heiratet die Dienstmagd des Erzpriesters von San Salvador; wohl raunen die bösen Zungen etwas; aber seine Frau und der Erzpriester haben ihm so heilig geschworen, daß nichts daran ist, daß er ruhig und unbekümmert sich seines Glücks erfreut. Das Büchlein, mit seiner schelmischen Verve, seiner meisterhaft anschaulichen, naturwahren und humordurchwürzten Darstellung ohne jede unnötige Beigabe, hatte einen großen Erfolg, den selbst das Verbot der Inquisition nicht zu hemmen vermochte. Es erhielt auch gleich eine Fortsetzung phantastischer Art, worin Lazarillo zum Thunfisch gewandelt wird; es währte indessen längere Zeit, bis ihm eine ebenbürtige Nachkommenschaft erwuchs; erst 1599 erschien von Alemans *Guzman de Alfarache* der erste Teil.

Vorher feierte die idealistische Romantik noch einen ihrer größten Triumphe mit dem 'Schäferroman'. 1558 oder 59 erschien die *Diana* von Jorge de Montemayor, einem gebürtigen Portugiesen und Musiker von Profession († 1561). Sein Vorbild war Sannazaros 'Arcadia', nur hat er nicht, wie dieser, früher geschriebene Gedichte in eine Prosaerzählung eingerahmt, sondern er hat den ersten tatsächlichen Pastoralroman nach einem bestimmten Plan geschrieben. Die Voraussetzung ist, daß zwei Hirten Sireno und Silvano die schöne Hirtin Diana lieben, der erstere hat auch Gegenliebe bei ihr gefunden, während einer längeren Trennung geht sie

aber auf Wunsch ihrer Eltern eine andere Ehe ein. Mit der Rückkehr Sirenos in die Heimat setzt der Roman ein; bei der Elsbeerbaumquelle begegnen sich die beiden Hirten, und während sie der vergangenen Tage gedenken, stößt die Hirtin Selvagia zu ihnen, die natürlich auch ihre Herzensangelegenheit hat; sie treffen weiter im Tal drei Nymphen, die eben von wilden Männern überfallen werden; als Retterin erscheint Felismena, die ihr Herzeleid unter der Hirtenverkleidung verbirgt; zur Belohnung für den Beistand in der Gefahr führen nun die geretteten Nymphen die ganze Gesellschaft mit Belisa, die sie unterwegs noch aufnehmen, zum Tempel der Göttin Diana; hier wird Sireno durch einen Trank von seiner Liebe geheilt, Silvano und Selvagia zu gegenseitiger Neigung erweckt, Felismena auf den Weg ihres verlorenen Geliebten gewiesen, wo sie auch Belisas tot geglaubten Anbeter wieder findet, und noch ein portugiesisches Hirtenpaar Duarte und Duarda antrifft, deren Geschichte im zweiten Teil erzählt werden sollte. Dies ist der Rahmen des Romans, der durch die Erzählung der beteiligten Personen, durch Gesänge und die Beschreibung des Tempels ausgefüllt wird. Seinen Reiz, den wir noch nachfühlen können, verdankt das Buch, neben dem vorzüglichen Stil und den lieblichen Verseinlagen, vor allem der elegischen Stimmung, mit der es einsetzt, und die durch die einzelnen Erzählungen noch gesteigert wird, und dann der eigenartigen Auffassung der Liebe, die es bietet: geschildert wird darin eine jugendlich gärende Liebe, die später — wenn die inneren Stürme sich gelegt haben und die äußeren Widerwärtigkeiten überwunden sind — die Erfüllung ihrer Wünsche in der Ehe finden soll; sie hält sich durchaus in den Grenzen des Anstands, und recht typisch ist es, daß Sireno (in dem der Verfasser sich selber darstellt) es verschmäht, seiner Liebe treu zu bleiben, obwohl er weiß, daß Diana in ihrer Ehe unglücklich ist. Die von Montemayor gefeierte Liebe ist also eine unschuldige Liebe, indem es sich bei allen ihren Stürmen nur um Herzenskonflikte handelt und ihr erlaubtes Ziel ein auf gegenseitiger Neigung begründetes Eheglück ist. Die Leidenschaft behält ihre verzehrende Glut, sie reinigt sich aber und idealisiert

sich, sie erhebt sich zu einer reinen Herzensangelegenheit. — Der unvollendeten *Diana* gab der Valencianer Gaspar Gil Polo 1564 einen zweiten Teil, der des ersten nicht unwürdig ist (was sich von der Fortsetzung des salmantiner Arztes Alonso Pérez nicht sagen läßt). Bald kam der Pastoralroman in die Mode: Cervantes, Lope de Vega und — um aus der Menge noch einen verdienstlichen Namen hervorzuheben — Luís Gálvez de Montalvo *(El pastor de Filida* 1582) folgten Montemayors Spur.

Was der spanischen Literatur noch fehlte, war der Roman und die Novelle als schlicht echtes Bild der Wirklichkeit ohne idealistische Verschraubung, aber auch ohne gemein realistische Verzerrung, die Novelle als ein Stück naturwahren Menschenlebens, und nicht als Vorspiegelung erträumter Welten oder als grelle Skizze einer Welt für sich. Einen Vorgeschmack davon gibt uns die kurze Erzählung vom 'Abencerragen Abindarraez und der schönen Jarifa'. Es ist eine Perle, in der sich die ritterliche Poesie des Grenzkrieges kristallhell widerspiegelt: Rodrigo de Narvaez, Befehlshaber von Antequera und Alora, hat bei einem nächtlichen Streifzug den Mauren Abindarraez nach glänzender Gegenwehr gezwungen, sich zu ergeben; im Gespräch mit seinem Gefangenen hört er, daß er eben in dieser Nacht sich heimlich mit Jarifa verloben sollte, an deren Seite er als Knabe in Cortama aufgewachsen war; Narvaez entläßt ihn auf drei Tage, und als der Maure sich seinem Worte getreu am dritten wieder stellt, gefolgt von seiner jungen Frau, erwirkt ihm der ritterliche Christ durch den Sultan von Granada die Verzeihung von Jarifas Vater. Diese kleine Blüte ist es, die Gines Pérez de Hita zur ritterromanhaften Verarbeitung der *Guerras civiles de Granada* (1595 und 1604) veranlaßt hat, die uns gleich wieder in das idealistische Utopien zurückreißt.

So stand es um den Roman, als Cervantes auf den Plan trat.

V.

Cervantes.

Miguel de Cervántes Saavedra wurde in der blühenden Universitätstadt Alcalá de Henares geboren und am 9. Oktober 1547 getauft. Seine Familie gehörte dem kleineren Adel an und lebte in bescheidenen Verhältnissen. Von seinem Lehrgang wissen wir weiter nichts als den Namen seines Lehrers m⁰ López de Hoyos, der 1568 in Madrid aus Anlaß des Hinscheidens der Königin unter anderen Beiträgen auch Verse von ihm, seinem *caro y amado discípulo,* veröffentlichte. Jahrs darauf wurde Cervantes wegen eines Streithandels des Landes verwiesen und folgte dem päpstlichen Legaten Giulio Aquaviva als Kämmerling nach Italien; hier nahm er dann Kriegsdienste und focht mit Auszeichnung in der Schlacht bei Lepanto, wo er mehrere Wunden erhielt, von denen seine linke Hand verstümmelt und der Arm gelähmt blieb. Als er sich 1575 wieder nach Spanien einschiffte, fiel er mit seinem älteren Bruder algierischen Korsaren in die Hände; wegen der Empfehlungsschreiben, die man bei ihm fand, wurde er außerordentlich hoch eingeschätzt, so daß er erst nach fünf Jahren losgekauft wurde, während welcher er die kühnsten Fluchtversuche wagte und sogar den Plan zur Überrumpelung von Algier faßte. Diese Jahre des Kriegsruhms und der Sklaverei prägten sich unauslöschlich in sein Gedächtnis ein, und immer wieder mischt sich ihre Erinnerung in die Träume seiner reichen Phantasie. In der Heimat fand Cervantes die Seinen durch die Opfer für das Lösegeld verarmt; noch einmal griff er zu den Waffen, dann fand er zeitweilig Verwendung in Portugal, in Oran und in Renteigeschäften des Ritterordens von Santiago. Schon hatte er die Mitte des menschlichen Lebens überschritten, als er sich der Literatur zuwendete. Er gedachte zu heiraten, und in dieser Stimmung und zu diesem Zweck

schrieb er seinen Hirtenroman *Galatea*, der 1585 erschien; inzwischen begründete er seinen Hausstand und arbeitete nun mehrere Jahre für das Theater in Madrid. Als sich aber mit Lope de Vegas Auftreten die Gunst von ihm abwendete, legte er die Feder beiseite und ging als Unterkommissar für die Verproviantierung der indischen Flotte nach Sevilla. 1593 erhielt er als königliche Gnade einen Auftrag zur Einziehung rückständiger Abgaben in verschiedenen Städten des Königreichs Granada, bei dessen Erledigung sich schließlich ein Fehlbetrag ergab, der jahrelang ein Quell von Belästigungen für ihn wurde. Einmal wurde er sogar gefänglich eingezogen (1597), und in der Haft begann er seinen *Don Quijote.* Wahrscheinlich veranlaßten die Auseinandersetzungen mit der Rechnungskammer auch seine Übersiedelung von Sevilla nach Valladolid, der damaligen Residenz, und von hier nach Madrid, wo er, wie es scheint, seinen Lebensunterhalt als Sachwalt für Private erwarb. Einen Einblick in seine beschränkten Verhältnisse geben uns die Akten eines Prozesses, in den er sich verwickelt sah, weil er einen im Duell Verwundeten aufnahm. In diesen glanzlosen Jahren entfaltete sich seine literarische Tätigkeit in ihrer reichen Fülle: 1605 erschien der erste Teil seines unsterblichen Romans; 1613 kamen die *Novelas exemplares* heraus; 1614 gab er den *Viage del Parnaso,* eine poetische Darstellung der zeitgenössischen Literaturverhältnisse, und den zweiten Teil des *Don Quijote;* 1615 veröffentlichte er neue Dramen und Zwischenspiele; 1616, auf dem Sterbelager, schrieb er die Widmung seines Reiseromans *Pérsiles y Sigismunda,* den seine Witwe im folgenden Jahre herausgab. Am 23. April schloß der Tod seine müden Augen.

Dichterische Neigungen offenbarte Cervantes schon in jüngeren Jahren, und stets hielt er sich zu literarischen Kreisen; es dauerte aber lange, bis er anfing reichlicher zu produzieren, und noch länger, bis er seinen wahren Weg fand. Nicht etwa, daß seine besondere Gabe der Erfindung und Erzählung verborgen blieb; sie offenbart sich schon in hervorragender Weise in seiner *Galatea,* deren erzählende Einlagen gehaltreicher, lebendiger und sinnvoller sind als die seiner Vorgänger und Rivalen; allein es ist der Ton

noch nicht, der seinem Genius entspricht. Die Hirtenwelt an den Ufern des Tajo, in die er uns versetzt, ist ein fiktives Arkadien, in dem sich seine unvergleichliche realistische Anschauungsgabe nicht entfalten kann. Trotz des glücklichen Reichtums an neuen Motiven, trotz der geschickten Verschlingung der Fäden und gut ersonnener spannender Momente, trotz der Lieblichkeit der Schilderungen und des blühenden Stils, haben wir den Eindruck des unmittelbar anschauenden und schaffenden Dichtergeistes nicht. Der pastorale Stil ist ja eine Konvention, eine poetische Hülle, hinter der sich die Wirklichkeit und manches persönliche Erlebnis zu verbergen beliebt; wirksam und berechtigt ist er, wenn er einem tief erregten subjektiven Gefühl zum Ausdruck verhilft; bei Cervantes' objektivem, unpersönlichem Talent wirkt der keusche Schleier befremdend und störend. Seinem Hirtenroman (auch wenn wir die Gattung nicht im allgemeinen verwerfen) fehlt daher — nicht der Reiz, nicht der Verdienst, sondern die durchschlagende Kraft; und dies ist auch bei seinen Bühnenstücken der Fall. Erfolg war ihm bei seinen dramatischen Versuchen nicht ganz versagt; die begeisterte Aufnahme seiner *Confusa* (die wir nicht mehr besitzen) blieb ihm eine stolze und wohltuende Erinnerung. Von den zwei einzigen seiner älteren Stücke, die gedruckt wurden, der *Numancia* und *El trato de Argel* (Leben in Algier) kann man mit Fug behaupten, daß sie episch und nicht dramatisch konzipiert sind: die Fabel, um die sich das Bühnenspiel dreht, ist im Grunde nur ein Vorwand, Szenen aus dem Sklavenleben der Christen in Algier und aus dem Todeskampfe der heldenmütigen Verteidiger von Numantia vorzuführen; dort ist es die aktuelle Leidensgeschichte der christlichen Märtyrer, die das Gemüt des Zuschauers ergreifen soll, hier ist es der Todesmut und das freiwillige Selbstopfer der römischer Knechtschaft trotzenden Bürger und naturgemäß gipfeln die beiden Stücke nicht in der Lösung eines Konflikts, sondern gleich im ersten Akt in einem prophetischen Ausblick in die Zukunft, wenn im *Trato de Argel* der eine Gefangene (Saavedra) die Stunde herbeisehnt, wo König Philipp das räuberische Felsennest vom Erdboden vertilgen wird, und in der *Numancia* der

Flußgott Duero die trauernde España mit dem unsterblichen Nachruhm ihrer todesmutigen Kinder tröstet. Ein eigenes, mächtig wirkendes Pathos, aber kein dramatisches, liegt in diesen Bildern. Von der Gunst der Zuschauer verlassen, hat Cervantes nicht ohne Groll der Bühne entsagt; als er in späten Jahren klein beigab und sich zu Lopes Manier bekehrte, versagte sich ihm die Bühne, und selbst der Buchhändler nahm sein Angebot nicht willig an: ein angesehener Theaterdirektor hatte ihm gesagt, daß sich von Cervantes' Prosa viel, von seinen Versen nichts erwarten ließe.

Falls Cervantes, im inneren Gefühl seines künstlerischen Vermögens, angesichts der geringen Erfolge seiner ersten Versuche stille Betrachtungen über den Geschmack der Leser und die literarischen Tageserfolge anstellte, so fühlte er wohl am stärksten, mit welch fader Speise sich die Menge der Leselustigen zufrieden gibt, wenn er an die hohle Aufgeblasenheit der Ritterromane dachte. Ein Feind der romantischen Unterhaltungslektüre war er nicht; im Gegenteil, ihm schwebte ein hohes Ideal dessen vor, was die poetische Phantasie schaffen kann. Wenn er aber von der hohen Warte seiner Lebenserfahrung einen Blick in den Wust von Unmöglichkeiten und Absurditäten warf, zu denen sich die Romanschreiber verstiegen, so mußte ihn vor diesem tollen Widerspruch ihrer sinnlosen Träumereien mit der Wirklichkeit ein Anflug tiefster Ironie ergreifen; denn bei seinem durchdringenden Blick für alle menschlichen Verhältnisse ließen sich keine schrilleren Gegensätze, keine lustigere Komödie der Irrungen denken, als wenn man die beiden Welten, die erträumte und die reale, einander gegenüberstellte. Diese Betrachtungen und Kontraststimmungen verdichteten sich nun in einer Stunde gottvoller Eingebung zur lebenden Gestalt, zu jener unsterblichen Schöpfung des sinnreichen Junkers D. Quijote de la Mancha. Es war nicht das erste Mal, daß sich der moderne Geist mit den poetischen Ausgeburten der mittelalterlichen Phantastik im Gegensatz befand. Ariosto zuerst, das heitere Kind der italienischen Renaissance, hatte sich mit der souveränen Selbstherrlichkeit des schöpfenden Dichters derselben bemächtigt, und, ohne sie zu zerstören, hatte er sie in die

Sphäre des launigen Scherzes und des anmutigen Spiels verpflanzt; später nahm der zur Medizin umgesattelte Franziskanermönch Rabelais sie zum Vorwand seiner grotesken Übertreibungen und zum Spielzeug seiner genialen Verve. Weder dem einen noch dem anderen folgt Cervantes. Bei ihm ist es nicht mehr die Phantasie, welche die Schranken der Wirklichkeit durchbricht und mit freiem Spiel, aber im Bewußtsein des Spiels und ihres unbeschränkten Verfügungsrechts neue Welten schafft, worin sich die gegebene Welt im Hohlspiegel der dichterischen Anschauung bald verschönert, bald zu übernatürlichen Proprotionen verzerrt widerspiegelt. Für ihn ist die Wirklichkeit das Wahre, das Berechtigte und vielleicht auch das Poetische; der Phantast ist ein Narr, der sich an allen Ecken und Enden stößt, weil das Trugbild, dem er nachjagt, ihm die Wirklichkeit verbirgt. In diesem Sinn ist Cervantes moderner als Ariosto und als Rabelais; ja er ist auf dem Felde der romantischen Schöpfung der erste moderne Geist.

Die Idee, aus der die unsterbliche Gestalt des sinnreichen Junkers aus der Mancha entsprungen ist, war also ursprünglich eine Satire der Ritterromane und ihrer blühenden Unnatur. Die Lektüre der Ritterbücher hat dem fünfzigjährigen Landedelmann Quixada, oder, wie er sich selber benamst, D. Quijote de la Mancha den Verstand verdreht; er glaubt sich berufen, das fahrende Rittertum wieder ins Leben zu rufen. Heimlich verläßt er auf seinem Klepper Rocinante, mit Waffen, die er sich sauber zurechtgelegt, sein Haus, in dem er mit seiner jungen Nichte und seiner alten Haushälterin wohnte, um auf Wegen und Irrwegen Unrecht abzustellen, Bedrängten zu helfen, Schutzlosen beizustehen. Es gelingt ihm auch in einer Schenke, die er für ein Kastell hält, vom Wirt, der ihm der Burgherr zu sein dünkt, den Ritterschlag zu erhalten; aber der erste Versuch vorbeireitende Kaufleute zum Geständnis zu zwingen, die Dame seines Herzens — Dulcinea del Toboso hatte er sie benannt — habe nicht ihresgleichen hienieden, endet schlimm für ihn; Rocinante stürzt, und da er regungslos liegen bleibt, wird er von einem der Maultiertreiber windelweich geprügelt. An allen Gliedern gebrochen, aber

von seinem Wahne nicht geheilt, wird er nach Hause gebracht; der Versuch, ganz auf sich angewiesen und ohne Vorbereitung auszureiten, war mißlungen. Während er sich erholt, halten seine Nachbarn, der Pfarrer und der Dorfbarbier, ein peinliches Notgericht über seine Bibliothek, deren Inhalt zum größten Teil durch das Fenster in den Hof und auf den Scheiterhaufen wandelt; nur wenige seiner Bücher finden Gnade. Kaum genesen, bereitet sich D. Quijote zur zweiten Ausfahrt, für die er — durch Aussichten auf etwaige Inseln oder Grafschaften — den braven Ackerbauer Sancho Panza als Knappen gewinnt, und nun folgen die lustigen Abenteuer eines auf das andere, die Windmühlen, der Kampf mit den Schafherden, die Eroberung des Barbierbeckens, das er für den Helm Mambrinos hält, die Befreiung der Galeerensträflinge, die Schreckensnacht in der Nähe der Walkmühle, und wie die Abenteuer alle heißen, bis schließlich D. Quijote durch die Begegnung mit dem aus Liebe irrsinnig gewordenen Cardenio auf den hochgenialen Gedanken verfällt, in der Sierra Morena ein Büßerleben zu beginnen und um die Huld seiner Dulcinea zu trauern wie Amadís in der Peña pobre. Sancho soll Dulcinea einen Brief überbringen, er begegnet aber dem Pfarrer und dem Barbier, die ihren Freund und Nachbar suchen gegangen sind; durch Eingehen auf seine Schrullen ziehen sie ihn aus der Öde, und nun in der Schenke, wo sie zunächst einkehren, führt der Zufall soviel Menschen, die sich suchten oder sich flohen, soviel getrennte und verzweifelte Paare zusammen, daß alle die Abenteuer und außerordentlichen Ereignisse und Erlebnisse, die hier ihre glückliche Lösung finden, uns in eine Welt von überraschenden Begebenheiten und unerwartetem Zusammentreffen und Wiederfinden versetzen, die — wenn möglich — noch seltsamer und ungewöhnlicher ist, als die Welt abenteuerlicher Träume, in der D. Quijotes Geist befangen war.

Zum Schluß des ersten Buches kündigte Cervantes eine dritte Ausfahrt seines Helden an, die ihn zu einem Turnier nach Zaragoza führen sollte. Schon hatte er sein Werk dem Ziele nahe gebracht, als ein literarischer Freibeuter ihm zuvorkam und einen zweiten Teil des D. Quijote herausgab,

der Cervantes zwang, rascher abzuschließen, und ihn veranlaßte, auf das Turnier zu verzichten und seinen Helden statt nach Zaragoza nach Barcelona zu führen. Eine neue, unerwartete Wendung findet in diesem Bande die Abenteuerfahrt des sinnreichen Junkers, indem er in einem nicht genannten herzoglichen Paar Leute trifft, die im Scherz auf seinen Wahn eingehen und sich und ihr Haus dem krankhaft befangenen Ritter zur Verfügung stellen. Im Spiel, das mit ihm getrieben wird, sieht der 'Ritter von der traurigen Gestalt' seine Träume zu Wirklichkeiten werden, auch Sancho erhält seine Statthalterschaft, um aber bald zu erkennen, daß er dafür nicht geschaffen ist. Je unmöglicher aber die Abenteuer werden, je lustiger der Hokuspokus um den armen Geistesgestörten getrieben wird, um so höher und lichter erhebt sich seine Gestalt in dem wundersamen Zwiespalt seiner Wahnbefangenheit und seines gesunden milden Urteils, so lang die kranke Saite nicht berührt wird. Über dem Dichten und Erzählen war Cervantes sein Held, die Schöpfung seines Genius lieber und werter geworden; was eine Satire einer verkehrten literarischen Mode werden sollte, wurde zu einem humorvollen Bild der Welt um uns herum, zu einer tiefen, psychologischen Studie des Menschen; im Kampf der Phantasie mit der Wirklichkeit beleuchten sich beide gegenseitig mit so scharfen Schlaglichtern, daß der Roman aufhört, ein spezieller pathologischer Fall zu sein, und zu einem lebensvollen Charakterbilde Spaniens, und noch mehr zu einer genialen Offenbarung der menschlichen Seele wird.

Während Cervantes sein Riesenwerk förderte, fand seine rastlose Erfindungsgabe noch Stoff und Muße für eine Reihe kleinerer Novellen, die er 1613 vereinigt herausgab, und die einen seiner besten literarischen Ehrentitel bilden. Es sind zwölf an der Zahl, und fast eine jede hat andere Eigenschaften und Vorzüge. An der Spitze steht die poetische Schöpfung des Madrider Zigeunermädchens Preciosa mit ihrem freien Anstand und ihrem gewinnenden Liebreiz. In die Welt der Landstreicher und Schelme führt uns die Skizze von Riconcete und Cortadillo; dieselbe erscheint uns gleichfalls im geistvollen Gespräch der Hunde

Berganza und Scipio; anderwärts sehen wir Söhne angesehener Familien sich aus Sport unter die Tagediebe mengen. Hier begegnen wir der Romantik der Korsarenraubzüge, der algierischen Sklaverei mit ihren Serailintrigen und Evasionen. Dort fesseln uns Liebesabenteuer mit ihren sinnreich erdachten Verwicklungen. Weit sind wir im übrigen noch nicht von der italienischen Novelle entfernt; wundersame Verkettungen von Umständen, überraschendes Zusammentreffen, Wiedererkennungen, Verkleidungen, alle diese Requisiten des zeitgenössischen Dramas finden sich zusammen, aber mit jener wunderbaren Anschaulichkeit vereint, die Cervantes seinen Schilderungen zu geben weiß, mit jener intensiven Beobachtung des nationalen Charakters, der heimischen Sitten und jenem milden Humor und jener innigen Poesie, die er allen seinen Schöpfungen verleiht. Rastlos schuf der Unermüdliche auch noch in seinen letzten Tagen. Als Gegenstück zu seinem ironievollen Meisterwerke wollte er in *Pérsiles y Sigismunda* ein Muster ernster Romantik geben; es ist eine Leidens- und Abenteuergeschichte in der Weise von Heliodors „Aethiopika", die mit unwahrscheinlichen Vorfällen im fernen Norden beginnt, von dem Cervantes keine Kenntnis hatte, und uns in anmutigerer Weise durch Spanien bis nach Rom führt, wo er sich besser zu Hause findet. Im Grunde könnten wir diesen Roman wie auch die *Galatea*, wie bedeutende Partien des *D. Quijote* als eine neue Form der Rahmenerzählung bezeichnen, wo Novelle um Novelle sich in einander verflechten, stets neue Situationen schaffend, stets neues Interesse weckend, minder geduldige Aufmerksamkeit vielleicht auch hin und wieder ermüdend. Läßt man sich aber ungezwungen ihrem Reize hingehen, wozu es bei dem unsterblichen Meisterwerke des Cervantes, dem *D. Quijote*, keiner besonderen Anstrengung bedarf, so wird man mit so mächtiger Attraktion gepackt, so spannend festgehalten und in eine so reine Sphäre lichten, poetischen Schaffens und humorvoller Menschen- und Weltbeobachtung gehoben, daß es schwer wird sich loszureisen, und noch schwerer unter dem unmittelbaren Eindruck über den Dichter und Meister zu schreiben.

VI.

Lope de Vega.

Noch schwieriger wird es von der grenzenlosen Produktionskraft und genialen Improvisatorennatur eines Lope de Vega ein knappes, fertiges Bild zu entwerfen. Selbst in seinem äußeren Lebensgang ist es nicht immer möglich, die Wahrheit von der Dichtung zu scheiden. Lope Felix de Vega Carpio stammte väterlicher- und mütterlicherseits aus den asturischen Bergen, der Wiege der spanischen Freiheit; sein Vater kam mit einem kleinen Amt nach Madrid, wohin ihm seine Frau aus Eifersucht nachreiste; die Frucht ihrer Aussöhnung ward Lope, der am 25. November 1562 das Licht der Welt erblickte; mit Recht konnte er später von sich sagen: ich bin zwischen zwei Extremen, zwischen Lieben und Hassen geboren worden. Von den frühen Äußerungen seiner außerordentlichen Begabung, von seinen kindlichen Reimübungen, seiner Leichtigkeit im Sprachenlernen, werden Wunder erzählt; auch seine Fertigkeit im Tanzen, Singen und Fechten wird gerühmt; soviel ist aber sicher, daß auch für ihn ein regelrechter höherer Lehrgang nicht bezeugt ist. Seine Jugendjahre verbrachte er müßig und leichtsinnig in Madrid in weiblichen Schlingen. In seiner erst 1632 gedruckten, aber früh begonnenen dialogisierten Novelle *Dorotea* hat er seine Jugendverirrungen mit merkwürdigem Freimut bekannt. In der Zwischenzeit will er den Zug nach den Azoren mitgemacht haben. Schließlich wurde er infolge eines Duells (oder auch anderer Ungelegenheiten) verbannt und ließ sich in Valencia nieder, wo er zum ersten Mal in engere Berührung mit dem Theater gekommen zu sein scheint, obwohl er seine dramatischen Erstlinge mit 13 Jahren und noch früher angibt. Auch am Zug der unüberwindlichen Armada (1585) soll er teilge-

nommen und bei seiner Rückkehr das Heldengedicht 'Die Schönheit Angelicas' (das 1602 erschien) vollendet mitgebracht haben. Jetzt trat er in den Dienst des jungen Herzogs von Alba, für den er den Hirtenroman *Arcadia* schrieb, verkappte Liebesgeschichten im Hirtengewand, zu denen der Herzog und seine Umgebung und der Dichter selber mit ihren Erlebnissen den Stoff hergaben. Kurz vor seiner Verbannung hatte Lope seine erste Ehe geschlossen; in Alba de Tórmes verlor er seine Frau und sein einjähriges Töchterchen. Den Aufenthalt daselbst scheint ihm schließlich eine gerichtliche Belangung wegen Konkubinats (1596) verleidet zu haben; er übernahm jetzt Sekretärdienste beim Markgrafen von Malpica und bald darauf beim späteren Grafen von Lemos. 1598 gab er sein historisches Gedicht *La Dragontea*, ein flammendes Pamphlet gegen den englischen Seehelden Francis Drake, und im folgenden Jahre, außer der *Arcadia*, das Poem *San Isidro el labrador* auf den Schutzheiligen von Madrid; es waren die ersten Werke, die er der Öffentlichkeit übergab. Eine neue Liebe hatte ihn damals umfangen und führte ihn nach Sevilla und Granada; sie bildet den Hintergrund seines mit zahlreichen Zwischengeschichten verbrämten Reiseromans *El peregrino en su patria* (1604). In diesem Jahr verheiratete sich Lope zum zweiten Mal und behielt vorläufig seinen Aufenthalt in Toledo, auch noch als er zum jungen Herzog von Sessa in ein eigenartiges unoffizielles Dienstverhältnis trat, das ihm die vollste Freiheit ließ, und in dem er bis zu seinem Lebensende verblieb: seine Aufgabe bestand darin, für den jugendlichen, Kunst und Vergnügen liebenden Magnaten die gewünschten Verse zu seinen Liebeswerbungen zu dichten, was für seine unversiegbare Ader ein leichtes war. Daneben blieb ihm reichlich Muße zu eigenen Arbeiten. Wie er früher in seiner 'Angelica' den Wettbewerb mit Ariosto gewagt, so suchte er sich jetzt mit T. Tasso zu messen, indem er das 'Eroberte Jerusalem', das ist den Kreuzzug von 1192 mit Alfonso VIII. von Castilien als Hauptthelden besang; das Gedicht erschien 1609. Jahrs darauf siedelte er nach Madrid über in ein eigenes Haus mit einem kleinen Garten, das er bis zu seinem Tode be-

wohnte. 1612 verlor er hier sein siebenjähriges Söhnchen Cárlos und an den Folgen eines neuen Kindbettes seine schon längere Zeit leidende Gattin; zum neugeborenen Töchterchen nahm er auch zwei uneheliche Kinder, Marcela und Lope Felix, die ihm unter seiner Ehe geboren worden waren — übrigens nicht die einzigen, die er hatte — in sein Haus. Als frommer Spanier stand Lope de Vega in besserem Verhältnis zur Kirche als zur Moral; er hatte sich bereits unter die Familiaren der Inquisition und die Tertiarier des Franziskanerordens aufnehmen lassen, dann war er der Brüderschaft des allerheiligsten Sakraments beigetreten, der auch Cervantes, Quevedo und andere berühmte Schriftsteller angehörten; auch seine Gedichtsammlungen aus diesen Jahren (*Pastores de Belén* 1612, *Contemplativos discursos* 1613, *Rimas sacras* 1614) haben einen religiösen Charakter; endlich entschloß er sich Priester zu werden, und er holte sich die Weihen 1614 in Toledo. Aus seinem Verhältnis zum Herzog von Sessa trat er deswegen nicht, nur verbot ihm sein Beichtvater das Mitwirken als Dichter an den Liebesintrigen seines Gönners; auch dem Theater entsagte er keineswegs und fand auch niemanden, der es von ihm verlangte, und trotz seiner fünfzig Jahre war auch sein Herz noch zu jung, um zu verzichten. Hatte er in Toledo, als er die Weihe erwartete, sein Absteigequartier bei einer Schauspielerin genommen, so sehen wir ihn im folgenden Jahre Madrid wegen einer Frauengeschichte meiden, und das nächtliche Johlen der Juden unter seinen Fenstern verfolgt ihn nach Toledo; Jahrs darauf zieht ihn die Ankunft einer Theaterheldin plötzlich nach Valencia, und gleich darauf beginnt sein Verhältnis zur Frau eines Kaufmanns, die er nach der Geburt eines Töchterchens und einem skandalösen Scheidungsprozeß zu sich in sein Haus nahm. Inzwischen ruhte seine Feder nicht; in kurzen Zwischenräumen folgten neue vermischte Sammlungen (*Filomena* 1621, *Circe* 1624 mit Prosanovellen, *Triunfos divinos* 1625 u. a.); 1527 gab er ein zweites historisches Gedicht *La corona trágica*, das Leben Maria Stuarts, das er Papst Urban VIII. widmete; dieser verlieh ihm dafür das Kreuz des Johanniterordens. Auch eine poetische Heerschau hielt

er ab in seinem *Laurel de Apolo* (1630) und schrieb ein komisches Epos *La Gatomaquia*, das in seiner letzten Sammlung unter dem angenommenen Namen mᵉ Tomé de Burguillos erschien (1633). In diesen Jahren waren dem alternden Dichter Mühen und Sorgen nicht erspart geblieben; 1522 verließ ihn Marcela, um den Schleier zu nehmen, seine letzte Geliebte erblindete zeitweise und verfiel in Irrsinn, seine eheliche Tochter vermählte er glücklich, aber sein letztes uneheliches Kind ließ sich aus dem Elternhaus entführen, und Lope Felix, der die Waffenlaufbahn mit Erfolg betreten hatte, kam bei einem Schiffbruch um. Diese zwei letzten Schläge brachen seine Kraft. Rasch und fast unerwartet ereilte ihn das Ende. Am 27. August 1635 schied er aus der Zahl der Lebenden im vollsten Genuß seines Schriftstellerruhms und einer unbeschreiblichen Popularität. Sein Begräbnis wurde zu einer Kundgebung der nationalen Trauer; denn er war wie kein anderer der Schriftsteller seiner Nation, der Dichter des Volkes gewesen.

Ein Blick auf dieses Leben entrollt uns das Bild von 45 Jahren unausgesetzter Tätigkeit und beispielloser Fruchtbarkeit. Es gibt kaum ein Gebiet der Literatur, auf dem sich Lope de Vega nicht versucht, kaum eine Gattung der Poesie, in der er nicht nennenswertes geleistet hätte. Als Lyriker gebietet er gleich meisterlich und zwanglos über die volksmäßigen Weisen der Glosas und Romanzen wie über das sinnige Gedankenspiel und Wortgeflimmer des Sonetts, über die gemütvollen Töne der familiären Epistel wie über die farbenprächtigen Stimmungseffekte der Ekloge; vom Lyriker hat er die zarte Empfindung und die glühende, stets in Schwingung befindliche Phantasie, und als unvergleichliches Organ eine an Reichtum, an Leichtigkeit des Flusses, an schillernder Pracht und an Wohlklang unerreichte Sprache. Mit diesen blendenden Gaben hat er sein Leben lang und meist in fremdem Dienst ein verschwenderisches Spiel getrieben, Blumen und Perlen unbesehen dahinstreuend, darunter Edelsteine von reinstem Wasser und feinstem Schliff. Vornehmlich aus seinen letzten Jahren haben wir auch einige echte, persönliche und tief elegische

Herzenstöne von ihm, welche ihm die letzten Herbststürme seines Lebens mit ihren trüben Erfahrungen und die harten Schläge entlockten, die sein Vaterherz trafen. Zum Epiker hatte Lope den wahren Beruf vielleicht nicht; jedenfalls ist die Frage berechtigt, ob der wilde Ausbruch des National- und Glaubenshasses in seinen historischen Dichtungen auf Francis Drake und Maria Stuart sich noch mit dem Geist der epischen Dichtung verträgt. Bei der Hast seiner Produktion war ihm auch nicht gegeben, Vollkommenes zu schaffen; aber in jeder denkbaren Richtung hat er einen kühnen und auch glücklichen Vorstoß gewagt. Die Volkstümlichkeit, auf die er berechnet war, erreichte sein *Isidro*, der den echtesten spanischen Geist atmet, mit seinem erbaulichen, oft an das Burleske streifenden Ton und seinem leichtgefügten Versmaß. In seinen beiden umfangreicheren und anspruchsvolleren Dichtungen, dem romantischen Epos *La hermosura de Angelica*, das Ariostos Liebespaar Medoro und Angelica nach Andalusien führt, dessen erledigte Krone ihnen wegen ihrer Schönheit zufällt, und dem pseudohistorischen Epos *La Jerusalem conquistada*, das Alfonsos VIII. angeblichen Kreuzzug besingt, kann man die Einheit vermissen und den schleppenden Gang der Handlung beanstanden, aber der Fülle der Erfindung, der wunderbaren Leichtigkeit und Anmut der Versifikation und vor allem einzelnen Glanzstellen, schönen Episoden und genialen Schilderungen kann man die Bewunderung nicht versagen. Außerdem hat sich Lope de Vega an antiken Sagen (*Circe, Andromeda, Orfeo*), an lokalen Stoffen (*La Virgen de la Almudena, La mañana de San Juan*) und an eigenen Erfindungen (*La rosa blanca*) versucht; und damit nicht zufrieden, schuf sein rastloser Sprüheifer in der heiteren Laune seines rüstigen Alters das bestgelungene burleske Epos Spaniens, die farbenreiche *Gatomaquia*, die Werbung zweier Kater um die schöne züchtige Katzenjungfrau Zapaquilda. Vers und Reim sind das Element, in dem sich Lope natürlich bewegt, doch haben auch seine romantischen Dichtungen in Prosa ihren Wert und ihre literarische Bedeutung. Mit seiner *Arcadia* kam er nach Cervantes und zahlreichen anderen, aber mit seinem *Peregrino en su patria*

hat er einen noch nicht betretenen Weg eröffnet, und diese Romane sowie seine vier oder acht Novellen haben einen eigenen Zug phantastischer Verve und subjektiv ironischen, reflektierenden Humors.

Allein, wie imposant auch diese vermischten Werke durch ihre Menge, ihre Mannigfaltigkeit und ihre eigentümlichen Schönheiten erscheinen mögen, so liegt nicht in ihnen die wahre Bedeutung Lope de Vegas, noch verschafften sie ihm seine ungeheure Popularität. Zum Liebling der Nation und zu einer der merkwürdigsten Gestalten der spanischen Literatur machte ihn seine Tätigkeit als dramatischer Schriftsteller. Wenn Spanien ein eigenes Theater, eine selbständige Form des Dramas besitzt, so verdankt es dies Lope de Vega, der im günstigen Moment erschien und mit sicherem Griff alles Lebensfähige im Werke seiner Vorgänger zusammenfaßte und mit neuem Hauch erfüllte, der für die neue Comedia die seinem eigenen Genius und dem Geiste der Zuschauer und der Sprache entsprechendste Formel fand, die fortan für seine Zeitgenossen und seine Nachfolger bindend blieb. Dieses Wunder verrichtete er aber dank seines einzigartigen Sinnes für anschauliches, lebenswahres Bühnenspiel und dank jener exorbitanten Fruchtbarkeit, die ihn in Stand setzte, dem täglichen Bedürfnis der stetig wachsenden Zahl von Schauspielertruppen Genüge zu leisten und den Anforderungen der schaulustigen Menge über Staunen und Erwarten gerecht zu werden.

Um 1590 muß Lope seine ständige Arbeit für die Bühne begonnen haben, und bis kurz vor seinem Ende setzte er sie rastlos fort; unterbrochen wurde sie nur momentan durch das allgemeine Verbot der Theatervorstellungen (1598—1600). Die Zahl der Jahre, weit entfernt ihn zu erschöpfen, brachte eher eine Steigerung seiner Fruchtbarkeit. 1604 gibt er seine Stücke auf 280 an, 1609 auf 482, von 1618—1625 steigt ihre Anzahl von 800 auf 1070, und 1630 sind es deren 1500, wozu noch 400 Autos sacramentales kämen. Erhalten sind etwa 450 Comedias und 40 Autos, das übrige ging verloren. Denn Lope schrieb für die Bühne, nicht für den Leser und dachte wenig an die Nachwelt; wie gern er sich auch mit den langen Titelverzeichnissen seiner

Schauspiele brüstet, so wenig trug er um ihre Sammlung Sorge. 1603 erschien das erste Stück von ihm im Druck, und die Herausgabe der Sammelbände, die rasch auf einander folgten, überließ er fremden Händen; erst vom 9. Band an übernahm er die Arbeit bis zum 21. und 22., deren Erscheinen er jedoch nicht mehr erlebte; nach seinem Tode wuchs die Sammlung noch auf 29 Bände, ohne annähernd erschöpfend zu sein. Eine vollständige Ausgabe aller seiner erhaltenen Werke hat neuerdings die Spanische Akademie als eine Ehrenpflicht in die Hand genommen.

Anfänglich sah eben Lope in den Schauspielen, die ihm so leicht von der Feder flossen, vielmehr eine einträgliche Marktware, als einen literarischen Ruhmestitel: schrieb er sie doch nur nach dem Geschmack des Volkes und nicht nach den Vorschriften der Alten. Er selber hat im *Arte nuevo de hacer comedias,* den er 1608 für eine Madrider Akademie dichtete, sich in der Theorie unbedingt zu den aristotelischen Vorschriften bekannt und eingestanden, daß, was er geschaffen, etwas Monströses sei; er meinte aber, er habe nicht anders vorgehen können, weil das Volk den Beifall spendet und bezahlt; man müsse sich darum nach seinem Geschmack richten. Es ist also nicht reife Einsicht und kritische Überlegung, die Lope bei seinem Schöpferwerke führten, sondern blinder dramatischer Instinkt, der unbewußte, unberechnete Takt seines Genies. Erst in späteren Jahren dämmerte ihm das Bewußtsein dessen, daß die Form des Dramas, die er ins Leben gerufen, auch ihre Berechtigung hat.

Von Lope de Vega angefangen, ist die spanische *Comedia* ein Schauspiel in drei Aufzügen *(jornadas)* und in Versen, dessen Aufführung rund zwei Stunden dauert. Von seinen Vorgängern hat Lope die Vielgestaltung der Rhythmen beibehalten, aber mit Maß und feinem Verständnis für ihre Zweckdienlichkeit. Um die Einheit des Orts und der Zeit hat er sich nicht gekümmert; bei der höchst einfachen Ausstattung der spanischen Bühnen fiel es der Phantasie der Zuhörer anheim, der Handlung von Ort zu Ort zu folgen; wo es galt, den Hintergrund und die Naturumgebung plastisch hervorzuzaubern, half der Dichter mit der Poesie seiner

Verse nach. Unter der Einheit der Handlung verstand Lope auch keineswegs die Beschränkung der Begebenheiten oder den Ausschluß loser novellistischer Verknüpfung oder breiter epischer Anlage der Handlung; beides ließ er zu, nur verlangte er, daß die vorgeführten Begebenheiten so zum Hauptplan gehören, daß man kein Glied wegnehmen könnte, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu zerstören. Für die Anlage seiner Stücke machte er es sich zur Regel, den Knoten gleich von Anfang an zu schürzen, die Lösung aber bis kurz vor dem Ende hinauszuschieben; denn, wenn das Publikum zu früh das Ende voraussehen konnte, fürchtete er, daß es aufsteht und der Türe zueilt. Daher sein buntes Spiel mit Situationen und Ereignissen, die er — gerechtfertigt oder ungerechtfertigt — mit unerschöpflichem Findergeist zu erzeugen und zu verwickeln verstand, so daß seine Stücke wahrhaft etwas vom Unvorhergesehenen des wirklichen Lebens haben. Als Träger der Handlung bevorzugte Lope die Kavaliere und Edelleute (nach deren Tracht man die Stücke später auch *comedias de capa y espada* genannt hat); daneben ließ er es sich nicht nehmen, auch Könige auf die Bühne zu bringen und an jeder Art von Handlung teilnehmen zu lassen; das plebejische Element hat er hingegen mit dem Stolz des Hidalgo ausgeschlossen; nur in Bedienten- und Bauernrollen erscheinen die niederen Volksklassen, die Bauern mit Vorliebe in kleinen idyllischen Zwischenspielen, die oft von reizender Einfalt sind, die Bedienten insbesondere als Lustigmacher *(graciosos)*, noch nicht in der stereotypen Gestalt wie bei den spätern, sondern mit feiner Nüancierung des Charakters und stets in bedeutsamer Beziehung zur Haupthandlung.

Lopes *Comedia* ist nun weder Komödie noch Tragödie, noch rückt sie, wie man wohl glauben könnte, Komik und Tragik unvermittelt neben einander; sie ist vielmehr das denkbar geschmeidigste Gebilde, das alle Abstufungen und Schattierungen des Tons, der Stimmung und der Wirkung von der packendsten Tragik bis zur ausgelassensten Lustigkeit zuläßt. Es ist aber nicht die Natur der Konflikte (tragische oder komische) die einen durchgehenden Unterschied der Gattungen begründete, sondern der Ton hängt

von der subjektiven Gemütsverfassung des Dichters ab. Lope de Vega, der mehr unterhalten als erschüttern wollte, der sich selber im Dichten unterhielt, hat selbst die ernsten tragischen Konflikte des Lebens spielend behandelt, wenn er gerade derart gestimmt war, wie er auch wiederum den Scherz um des Scherzes willen liebt, zur bloßen Lusterregung. Der Grundton des Stückes hängt darum durchweg von der momentanen Lust und Stimmung des Dichters ab. Der Dichter steht über dem Stoff, er entscheidet souverän, wie er sich zu seinem Thema stellen will, er gestaltet die an sich indifferente Materie seiner eigenen inneren Disposition gemäß. Das ist das wesentliche Charakteristikum der spanischen *Comedia*. Wie unendlich reich und mannigfaltig kann aber die Stimmung des Menschen sein, besonders in der mittleren Skala, und zumal bei einem lyrisch so reich gestimmten Gemüt und einem so elastisch sprungkräftigem Temperament wie dem Lope de Vegas,

que con solo un cristal
Cuvría un alma de cera.

Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit der Stoffe, die Lope der Bühne zugeführt hat. Er schöpft aus der biblischen Geschichte, bearbeitet Heiligenlegenden, schreibt Schäferdramen und mythologische Prunkspiele; historische Stoffe entnimmt er dem Altertum, der ausländischen Geschichte und Sage, vor allem aber der nationalen Vergangenheit und den Lokaltraditionen, und mit vollen Händen greift er Novellen, Tagesneuigkeiten und eigene Einfälle dazu auf und macht sie bühnengerecht. Dabei besitzt er eine unübertreffliche Gabe, die Handlung zu gliedern und zwanglos zu entwickeln, und ist wohl an Komödienmotiven einer der erfindungsreichsten Dichter, die es je gegeben hat; wo er nur hingreift, weiß er das Ereignis lebendig, anschaulich und lebenswahr hinzustellen; und um den Gang des Stückes ohne Stocken, ohne Schleppen vorwärtszubringen, verfügt er an unerwarteten Wendungen und überraschenden Kombinationen über so unerschöpfliche Hilfsmittel, daß niemand ihm im Reichtum und in der Kraft der Situationswirkungen gleichkommt. Und doch liegt sein wahrer Verdienst nicht so sehr im Herbeiführen der Situationen und Ereignisse,

als in der naturwahren und poetischen Behandlung derselben, in der wirkungsvollen Führung, der Treffsicherheit und Anmut des Dialogs. Freilich ist bei dieser meisterhaften Beherrschung der dramatischen Technik und bei der Eilfertigkeit seines Schaffens der geistige Zusammenhang oft gefährdet; oft scheint der Gesinnungswechsel seiner handelnden Personen ungenügend motiviert; als Triebfeder verwendet er zu gern die konventionellen Vorurteile seiner Nation, den blutdürstigen Ehrbegriff, den blinden Königswahn; und bei der unbedingten Anerkennung, die er diesen egoistischen, Unrecht zeugenden Motiven selbst in ihren schlimmsten Verirrungen zollt, vergißt er nur zu leicht die tragische Sühnung der Schuld, vergißt er des hohen Amtes der tragischen Gerechtigkeit zu walten. Überhaupt ist Lope de Vega kein Dichter von unergründlicher Tiefe des Gemüts, aber unvergleichlich ist sein Sinn für das Spiel der Leidenschaften, besonders für die raschen Wallungen der Liebe und der Eifersucht im Frauenherzen, in deren Schilderung er der Meister ist und bleibt.

Vierzig Jahre hat Lope de Vega die spanische Bühne unumschränkt beherrscht und eine beispiellose Verehrung genossen; für das Ausland ist die Fülle seiner Schöpfungen eine ergiebige Fundgrube geworden. Gar bald verrauchte aber die Popularität. Geringschätzung und Vergessenheit traten an ihre Stelle; nur langsam und in beschränktem Maß fand die Umkehr zu ihm statt; einzelne seiner Werke lebten in Bearbeitungen wieder auf. Für den Forscher, der sich in seine Werke versenkt, bleiben sie eine unerschöpfliche Quelle des Genusses. Aber im ganzen betrachtet, ist Lope de Vega unbestritten das glänzendste Phänomen seiner Zeit gewesen; das Phänomen ist erloschen, und es bleibt nur der schimmernde Nachschein seiner Bahn.

VII.

Schauspiel nach Lope.

Vor Lope de Vegas Auftreten waren Sevilla und Valencia die wichtigsten Pflegestätten der dramatischen Kunst gewesen, und sie behielten ihre Bedeutung auch bei, als Lopes Manier siegreich durchdrang. Man kann von einer wahren valencianischen Schule reden, die dem besonderen gesellschaftlichen Leben der Stadt manche eigenartige Züge verdankt; ihre nennenswerten Vertreter sind der Kanonikus Tárrega, der gräfliche Sekretär Gaspar Aguilar, der Gouverneur Luís Ferrer de Cardona in Person (Ricardo de Turia), von dem wir eine Apologie der spanischen Komödie besitzen, und der hervorragendste unter ihnen Guillen de Castro y Belvís. Letzterer, Hauptmann der Strandwache und später Statthalter im Napolitanischen, ein Starrkopf, der sich zuletzt seine Gönner alle entfremdete und in Madrid in großer Dürftigkeit endete, verdankt seinen Namen vornehmlich der glänzenden Bearbeitung der Jugendtaten des Cid (*Las mocedades del Cid*), die sich durch die drastische Entwicklung des Konflikts und die dramatische Bewegtheit und pittoreske Gruppierung der Handlung auszeichnet. Den ergreifenden Zwiespalt zwischen Liebe und Ehre, den er zum Angelpunkte des Stückes gemacht, kannten in dieser hochpathetischen Form die alte Juglardichtung und die Romanzen nicht; es ist seine Schöpfung und wurde für die Franzosen durch die Bearbeitung Corneilles eine dramatische Offenbarung. Auch Sevilla mit seinen sechs Theatern hat seine Bühnendichter, unter denen Diego Jiménez de Enciso mit einigen Versuchen historischer Dramen hervorsticht, deren festere Charakterzeichnung Beachtung verdient. Und wenn wir die Umschau weiter verfolgen, so finden wir noch an manchen Orten

Schauspieldichter, einzeln oder in Gruppen, wie z. B. in Cuenca den Doktor Ramon vom Mercenarier-Orden und den Sekretär des Bischofs Miguel Sánchez ‘den Göttlichen’; auch die Vertreter der klassischen Regelmäßigkeit sind nicht ausgestorben und lassen bald ihre theoretischen Erörterungen, bald ihren beißenden Spott vernehmen, erhalten aber auch gebührend Antwort.

Am regsten entfaltete sich natürlich das Theaterleben in der Residenz, in Madrid, besonders seitdem in Philipp IV. (1621—65) ein der dramatischen Kunst mit Leidenschaft zugetaner Fürst den Thron bestiegen. Zu den fruchtbaren Lieblingen des Publikums, die sich neben Lope de Vega zu halten vermochten, gehören Luís Vélez de Guevarra aus Écija, ein schmiegsames Talent, das sich mit Vorliebe an historischen Stoffen (Inés de Castro, u. a.) versucht und in der Führung der Handlung viel Sorgfalt entwickelt; der Doktor Antonio Mira de Amescua aus Guadix, Kaplan des Kardinal-Infanten, ein Dichter von geschäftiger, etwas exzentrischer Phantasie, der eine Reihe von höchst wirksamen und frappanten Situationen ersonnen hat, nur daß diese bei seiner lockeren Kompositionsweise meist erst unter geschickteren Händen, die sie besser auszubeuten verstanden, zu ihrer vollen künstlerischen Geltung gelangten; der Madrider Buchhändlersohn Juan Pérez de Montalván, Theologe von Profession, ein Hausfreund Lope de Vegas und sein erster Biograph, ehrgeizig, eilfertig, mit glücklichen Momenten, und noch jung an Geisteserkrankung gestorben; Antonio Hurtado de Mendoza, Sekretär der königlichen Kammer, mit feinem Talent begabt zum Entwirren verwickelter Intrigen.

Ein hervorragend fruchtbarer, eigenartiger und vielseitiger Bühnendichter ist Tirso de Molina. Unter diesem Namen verbarg sich ein angesehenes Mitglied des Mercenarier-Ordens, fray Gabriel Tellez, der 1648 als Comthur von Soria 78jährig starb. Er ist Lopes echter Geisteserbe und übertrifft ihn an sprudelnder Laune, an schalkhaftem Witz, und kann sich mit ihm in der meisterhaften Beherrschung der Sprachregister messen. Mutwille und Ironie sind die Eingeber seiner Lustspiele. Nach der Wahrschein-

lichkeit fragt er wenig, auch an die Grenzen des Erlaubten und Unerlaubten, des Sittlichen und Anstößigen kehrt er sich nicht und gibt sich keine besondere Mühe, Abwechslung in seine Art der Entwicklung und die Typen der Personen zu bringen; seine Männer sind fast durchweg zaghaft und schwach, ein Spielball der entschlossenen, ränkelustigen, feurigen Frauen. Dafür aber, welch köstlicher Reiz in der Buntheit seiner Situationen und der Frische seiner Charakteristik! In seiner übermütigen Ergötzungslust zaubert er uns in die spannendsten und ergötzlichsten Verwickelungen hinein und bannt uns fest in die verschlungenen Pfade seines Verwirrungslabyrinths, um uns von Überraschung zu Überraschung an den Ausgang durchzugeleiten. Seine Meisterschaft hat indessen Tirso nicht allein im intrigenreichen Lustspiel bewährt, sondern gleich vortrefflich in ernsten Charakterstudien mit historischem Hintergrund und in religiös-philosophischen Stücken, die kühne Probleme ebenso sinnvoll wie abenteuerlich entwickeln, und wenn er auch selten pathetische Rührung erzielt, so faßt er uns mitunter mit Grausen und Schauern. So mag denn auch — obwohl die Verfasserschaft unsicher bleibt — die Erfindung des gehaltvollen und wirksamen Stoffs von Don Juan und der Statue des Comendadors (*El burlador de Sevilla*), der so manche und so bedeutende Bearbeitungen erfahren hat, mit seinem Namen verbunden bleiben.

Am selbständigsten ging Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, ein Altspanier aus der neuen Welt, seinen Weg. Die Rechtsstudien führten ihn aus Mejico nach Salamanca; später ließ er sich in Madrid nieder, wo er nach langem Warten zum Referent im königlichen Rat für Westindien ernannt wurde und 1639 starb. Die Natur hatte ihn mit einem Höcker bedacht. Während er mit seiner Bewerbung um eine entsprechende Anstellung hingehalten wurde, schrieb er fürs Theater etwa 30 Stücke. Schon diese geringe Produktivität konnte ihm keine geräuschvolle Popularität einbringen, und noch weniger war seine ausgesprochene Eigenart dazu angetan. Hatten nämlich seine Vorgänger ihre Erfindungskraft besonders in der Kunst der Verwicklung betätigt und sich darauf verlegt, auf die Lösung be-

gierig zu machen, so zeichnet sich Alarcon vorwiegend durch die feine Ökonomie seiner Stücke, durch die planmäßige Anlage aus. Dem losen Gefüge der geläufigen Kompositionsweise setzt er eine besser durchdachte Entwicklung aus inneren, ethischen Beweggründen entgegen und läßt seine Dramen im Gegensatz zur bloßen Ergötzungstendenz der Lopeschen Schule von einer sittlichen Idee beherrscht sein. Ein jedes seiner Stücke hat seine Intention: hier zeigt er die Macht der Großmut, Feinde und Neider in Freunde zu verwandeln; dort veranschaulicht er den Vorzug von Charakteradel und Lauterkeit vor der bloßen Liebenswürdigkeit und blendenden äußeren Erscheinung; seinen Günstling läßt er sich dem Ansinnen des Königs widersetzen, ihm bei der Entehrung einer befreundeten Familie zur Hand zu gehen; und in seinem packendsten Stück, dem an Schillers Räuber gemahnenden 'Weber von Segovia' ist es der Sieg der Willenskraft und Charakterstärke über Verleumdung und Intrige, ist es der Kampf eines Einzelnen gegen Mißgeschick und Verrat, um seiner geraubten Ehre wieder Anerkennung zu verschaffen, der geschildert wird. Mit dieser sittlichen Grundtendenz hängt bei ihm die strengere Durchführung der Charaktere zusammen; denn eine moralische Idee verlangt zum Träger einen Charakter. Charaktere kannte auch die Lopesche Intrigenkomödie, aber mehr chevalereske Charaktere von spezifisch spanischem Gepräge, während Alarcon moralische Charaktere zeichnet, d. h. das allgemein-menschliche zum Worte kommen läßt. Selbst seine schwächeren Stücke, bei denen die Kombination des Plans die Hauptsache ist, lassen noch die Sorgfalt in der Charakteristik erkennen. Durch seine *Verdad sospechosa* (Corneilles 'Menteur') hat Alarcon den Franzosen das Charakterlustspiel offenbart. Mit Vorliebe wählt er novellistisch-anekdotische Sujets, die sich für jenes Herausheben der sittlichen Idee und die eingehende Entwicklung des Charakters besonders empfehlen, und auch im historischen Rahmen ist seine Behandlung nicht historisch-episch, sondern historisch-novellenhaft. Dazu kommt eine vorzügliche, wohlberechnete, oft eigentümlich rapide Sprache.

Hatte Lope de Vegas naturwüchsige Genialität dem spanischen Drama das Siegel seiner Persönlichkeit und seiner eigentümlichen geistigen Konformation aufgedrückt und ihm als hervorstechendes Merkmal die Fülle der Phantasie und den Reichtum der Erfindung neben einem fühlbaren Mangel an fester Komposition, an konsequenter Entwicklung, an gehöriger Motivierung und an Ebenmaß verliehen, so tritt mit Calderon eine zweite Generation von Bühnendichtern auf den Plan, welchen die Hofgunst und das Interesse der höchsten Kreise sorgenfreie Muße sicherte, und sie der übereilten profusen Produktion überhob und ihnen erlaubte, ihre Werke reiflich auszutragen. Calderon, der schon 1619, da er eben die Hochschule von Salamanca verließ, als dramatischer Dichter genannt wird, und der noch bis kurz vor seinem Tod (1681) Stücke schrieb, hat doch nur etwa 120 Dramen und einige 70 Autos hinterlassen. An Fruchtbarkeit, an Erfindung und spontaner Schöpferkraft steht er weit hinter Lope zurück, hingegen überragt er ihn hoch an Kunstvollendung. Mit ihm erreicht das spanische Drama, was wohldurchdachte Anlage, sorgfältige Durchführung, Eleganz und Ebenmäßigkeit, gutberechnete Effektwirkung und scharfsinnige Lösung des Knotens, und auch was üppige Pracht der Sprache anbelangt, seine höchste Vervollkommnung, allerdings um in letzter Instanz in äußerliche formelle Kunstfertigkeit, schablonenhafte Manier und gauklerischen Opernzauber auszuarten und die willkürlich konventionellen Triebfedern der Handlung bis zur Krampferstarrung zu überspannen.

Don Pedro Calderón de la Barca (1600—1681) stammte wie Lope aus dem Tal von Carriedo und ward wie dieser in Madrid geboren, wo sein Vater als Kammersekretär des Finanzrates lebte. Nach vollendeten Studien führte er die Waffen in Italien und Flandern, bis ihn der König als Dichter an seine Nähe fesselte und als Beweis seiner Gnade zum Santiago-Ritter ernannte; als solcher nahm Calderon an der Niederkämpfung des katalanischen Aufruhrs teil. 1651 trat er zum geistlichen Stand über, und der König fügte zu seiner Pfründe in Toledo eine Hofkaplanstelle honoris causa (1663). Dem profanen Lustspiel

entsagte Calderon nach seiner Ordinierung, fuhr aber fort, die Festspiele für den Hof und vor allem Fronleichnamsspiele für Madrid und andere Städte zu dichten.

Als Calderon seine Dichterlaufbahn begann, war die spanische Schauspielpoesie bereits zu einem unvergleichlichen Glanz gediehen; es handelte sich nicht mehr darum, die nationale Kunstform erst zu schaffen, noch war ein Gedanke daran, das herrschende System umzuformen. Calderons poetische Mission lief darauf hinaus, was er vorfand, zur höchsten Blüte zu zeitigen; dazu war ihm sein eminenter künstlerischer Verstand verliehen, dazu befähigte ihn sein fein berechnender Kunstsinn und seine untrügliche Bühnenpraxis. Ohne neue Wege zu suchen, trat er frischweg in das Erbe seiner Vorgänger ein, und bei dem wachsenden Überschuß an bühnengerechten Stoffen und wirksamen Motiven, die ihr gärender Erfindungstrieb hatte hervorsprießen lassen, scheute er nicht vor Nachahmung und Entlehnung zurück, verstand es aber überall, den übernommenen Materialien die höchste, mustergültigste Ausbildung zu geben.

Natürlich konnte er nur das zur Entwicklung bringen, was schon als Keim in der Lopeschen Comedia lag. So hat er im Lustspiel vornehmlich die Verwicklungstechnik vervollkommnet, indem er das Spiel der Zufälligkeiten so kunstvoll regelte, daß die Überraschungseffekte, wie durch ein verstecktes Räderwerk geleitet, zur Sekunde einschlagen und den ahnenden und bangenden Zuschauer in beständiger Spannung und Aufregung erhalten. Eine gewisse Einförmigkeit ist nicht zu leugnen. Den Kreis von Situationen und Motiven hat Calderon so eng wie denkbar gezogen; seine Personen unterscheiden sich durch die Namen, durch äußere Zufälligkeiten, wie auch der Ort der Handlung jeweils verschieden angegeben wird, individuelle Unterschiede der Charaktere treten nirgends hervor. Unfehlbar gehören zum befolgten Schema Zufallsbegegnungen, verschleierte Damen, in den Mantel gehüllte Cavaliere, Mißverständnisse, verabredete Zusammenkünfte, Verstecken im anliegenden Kabinett, Belauschen hinter einer Tapete, Eifersucht, Verwirrung, gezogene Degen, ausgelöschte Lichter, und schließlich eine

gegenseitige Erklärung, eine Auflösung zur allgemeinen Zufriedenheit mit Versöhnungen und Verlobungen: kurz, ein neckisches Spiel von Verwirrungen und Überraschungen, von rasch aufflammenden Gefühlen, wie sie nur in einem Lande denkbar sind, wo die Frauen abgesperrt von den Männern leben, und wo ein leidenschaftliches südländisches Temperament momentan in Eifersucht oder Liebe auflodert.

Die Eifersucht, die herrschende Leidenschaft der Spanier, die krankhafte Reizbarkeit ihres Ehrgefühls, hat Calderon auch zur Triebfeder seiner tragischen Stücke gewählt und hat mit ihr gewaltig packende Effekte erzielt. Freilich wird der Nicht-Spanier vor den gewaltsamen Entschlüssen der blutigen Selbstrache, die ihm vorgeführt werden, sich eher entsetzen und mit Abscheu abwenden. Denn, wenn der 'Mahler seiner Schande' seine entführte, aber schuldlose Gemahlin aus dem Versteck einer Laube niederschießt (ein mächtiger Schlageffekt auf der Bühne!), oder wenn der 'Arzt seiner Ehre', weil er eine reine, schuldfreie Jugendneigung seiner Frau entdeckt, ihr die Adern öffnen läßt, so handeln sie nicht in leidenschaftlicher Verblendung, sondern folgen mit widerstrebendem Gefühl einem überlegten Entschluß; sie gehorchen einem falschen, herzlosen, kulturfeindlichen Pflichtgebot, dem zufolge sie das Recht beanspruchen, auf einen wesenlosen Schein hin ein fehlerloses Menschenleben ihrer eingebildeten Männerehre zum Opfer zu bringen. Ungeteilte Billigung und Teilnahme muß hingegen die Rache für die befleckte Hausehre im 'Alcalden von Zalamea' finden, wenn der Vater als Ortsrichter die Vergewaltigung seiner Tochter an einem einquartierten Hauptmann peinlich vergilt; weil in diesem Stück, in dem sich Calderon am höchsten erhoben und — auf Lopes Spuren — auch die lebenswahrsten Charaktere gezeichnet hat, der Vater des providentiellen Richteramtes waltet, das Lope de Vega in ähnlichen Situationen den König ausüben läßt.

Mächtige Erschütterungen hat Calderon auch in seinen historischen Dramen, wie in seinem Herodes-Eifersuchtsdrama, dem Urbild aller Schicksalstragödien, und in seinen

religiösen Dramen erzielt. Auch hier erstrebt er starke, sinnlich betörende Effekte, die bald an das opernhaft Bestrickende und Blendende anstreifen wie im *Magico prodigioso,* der Geschichte eines Teufelpaktes, bald greuelhaft wahnwitzige Voraussetzungen bis zu ihren letzten Konsequenzen entwickeln, wie in der 'Andacht zum Kreuz', wo die äußerliche Ehrfurcht vor dem Kreuzeszeichen dem verworfensten Sünder ein bußfertiges Ende sichert. Er erhebt sich aber auch zur reinsten, erhabensten Weihe, wie im 'Standhaften Prinzen', wo Sebastian von Portugal in der marokkanischen Gefangenschaft sich durch die freiwillige Selbstaufopferung als ein christlicher Regulus zum Heiligen und Märtyrer läutert. So transfiguriert sich sozusagen Calderons Kunst in einzelnen Werken zu Schöpfungen von allgemeingültigem poetischen Kunstwert, wie dies auch in dem mystisch-philosophischen Schauspiel 'Das Leben ein Traum' der Fall ist, das die Handlung so einzigartig mit der Idee verwebt.

Als Kunstmeister bewährt sich Calderon ebenfalls in den mythologischen Festspielen, die der König in den Prachtgärten von Buen Retiro aufführen ließ, wo Musik, Tanz, Feuerwerke, die natürlichen und künstlichen Dekorationseffekte ihre sinnlichen Reize zusammenwirken ließen, die der Dichter durch den sinnvoll melodischen Zauber seiner Verse noch erhöhte. Endlich haben die Fronleichnamspiele, die *Autos sacramentales,* unter seinen Händen die höchste, prunkvollste Entfaltung erreicht, die sich mit ihrem abstrakt allegorischen Wesen vertrug, wobei sie freilich die treuherzige Naivität ihrer Anfänge verleugneten, um gleichfalls zum effektvollen Opernzauber sich zu versteigen. Dem spanischen Drama hat Calderon unstreitig die erreichbar letzte Entwicklung gegeben, allein in einer einseitigen Richtung. Durch die Überkünstelung seiner Manier hat er schließlich die dramatische Aktion zum starren Schema gemacht, in dem das episch-lyrische Element wuchert. Ihren bezaubernden Glanz verdanken aber seine Stücke gerade diesem flammenden Lyrismus, der in den höheren Momenten wie ein Sturm sich erhebt und dahinbraust, getragen durch eine blendende, in Bildern und

Metaphern schwelgende Sprache, dem natürlichen Widerglanz seiner herrlich begabten Phantasie.

Zu den Hofdichtern, die sich in die Gunst des Königs teilten, gehört auch Francisco de Rojas Zorilla († 1661), dem gleichfalls das Ritterkreuz von Santiago verliehen wurde. Wie alle Spanier, hat er sich in den verschiedensten Gattungen versucht und sich bald als Tragiker von großer Energie, bald als ein ausgezeichnetes Lustspieltalent mit feiner Beobachtungsgabe und einem Stich ins Bizarre bewährt. In hohem Grade besitzt er die Kunst der malerischen Gestaltung und zeigt sie in besonders herrlicher Weise in seinem Meisterstück *Del rey abajo ninguno*, dessen Verwicklungen daraus entspringen, daß ein Landedelmann sein schönes, friedliches Eheglück durch einen Höfling gefährdet sieht, in dem er irrtümlich den König vor sich zu haben glaubt. Im Lustspiel pflegt Rojas die Charakterkomik und führt uns mit Vorliebe groteske Figuren mit possenhaftem Anstrich vor, denen er mit dem sprudelnden Witz seines Dialogs große komische Kraft verleiht, jene schalkhaft-naive Art der Komik, die die Tiefe der Seele und die Schattenseiten der Gesellschaft mit blitzartigen Schlaglichtern beleuchtet.

Guten Klang hat unter den spanischen Bühnendichtern der Name von Agustín Moreto y Cabaña (1618—69), in Madrid geboren, halbitalienischer Abkunft, in reiferen Jahren wie so mancher andere zum geistlichen Stand übergetreten und in Toledo bepfründet. Auch er ist sehr ungleich und hat viel von den Werken anderer Gebrauch gemacht. Er besitzt aber eine Gabe, den Gemütszustand seiner Personen dramatisch zu entwickeln, ihn durch die Skala gegensätzlicher Affekte bis zum kritischen Höhepunkt emporzusteigern, die an Molière gemahnt; als treibende Kraft seines Spiels bedient er sich nicht der Zufallseffekte und Bühnenüberraschungen, sondern läßt die Verwicklung aus den Charakteren fließen, die er in leicht karrikierender Manier, aber mit trefflicher Wahrheit, nach dem Leben zeichnet. So fand er sich denn auch befähigt, den inneren Kampf zweier unverträglichen Gefühle in einem Herzen und das Umschlagen des neckisch-ärgerlichen Spiels mit sich und anderen in be-

wältigenden Ernst mit unvergleichlicher Feinheit und Grazie darzustellen, wie es in seinem noch heute zugkräftigen Meisterwerke *Desdén con el desdén* (Trotz wieder Trotz) geschieht, wo der durch Kälte und Gleichgültigkeit gereizte Frauenstolz sich zuletzt besiegt erklären muß. Und neben diesem feinen Lustspiel, das zu den vorzüglichsten Schöpfungen der dramatischen Kunst gehört, ließe sich noch manches fröhliche Intrigenspiel von ihm sowie seine historische Tragikomödie *El rey valiente y justiciero* (Don Pedros Untergang) rühmend erwähnen.

Geschmeidigkeit in der hergebrachten Weise fortzudichten, zeigen mit den mehr äußerlichen Vorzügen der spanischen Komödie Matos Fragoso, Ant. Coello, J. B. Diamante (der Corneilles Cid bearbeitete), Álvaro Cubillo, Juan de la Hoz, Luís Quiñones de Benavente (der Meister des *entremés*) und zahllose andere; denn kein anderes Theater reicht an die Produktivität des spanischen in diesem Jahrhundert heran; und wenn mit dem Tode Philipp IV. seine Glanzzeit zur Neige ging, so fand die nationale Form des Schauspiels doch noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein in Fr. Ant. de Bauces Cándamo, in José de Cañizares, in Antonio de Zamora ihre achtbaren und nicht ganz untalentierten Vertreter.

VIII.

Übrige Literatur des XVII. Jahrhunderts.

Gleich einer Epidemie griff im 17. Jahrhundert die Leidenschaft für das Schauspiel um sich. Dem Schriftsteller versprach die Bühne, mehr als jede andere literarische Arbeit, Lohn und Erfolg; sie brachte ihren Lieblingen Popularität und Hofgunst ein, und so zog sie begreiflicherweise die besten Kräfte zum Schaden der anderen Zweige der Poesie und der Prosa an sich. Allein eine weit schlimmere Gefahr bedrohte die Literatur gerade auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung. Mitten in ihrer kräftigsten Blüte beschlich sie eine der verderblichsten Modekrankheiten, die je geherrscht haben, die Seuche des 'Conceptismus' und des 'Culteranismus'. Mit derselben Fatalität, als in der bildenden Kunst der strenge harmonische Renaissancestil sich in die bizarren Formen des Barockstils auflöste, sah sich der literarische Geschmack einerseits durch die Sucht nach übermäßiger Verfeinerung und Zuspitzung des Gedankens und Witzes, andererseits durch die ausschließliche Beachtung des äußeren Sprachpomps und seiner malerischen Klangeffekte angesteckt. Ganz Europa erlag wenigstens zeitweilig dem Übel, das ein Merkmal der Zeit, ein Kennzeichen der siegreichen Rekatholisierung, der Herrschaft des Jesuitentums und des durchgreifenden königlichen Absolutismus bleiben wird. Nirgends aber nahm die Plage einen solchen Umfang an wie in Spanien, nirgends drang ihr Gift so tief in Mark und Bein der Nation und nirgends hielt ihre Ausrottung so schwer.

Zum Führer auf der abschüssigen Bahn ward ein Dichter von wahrer und glänzender Begabung, Luís de Argote y Góngora aus Córdova (1561—1627), den die Liebe zur Poesie dem Rechtsstudium untreu machte, der in seiner

Jugend schwungvolle Oden schrieb, die den Schüler Herreras verraten, und reizende Romanzen, Letrillas und Villancicos von einer Frische, Leichtigkeit und Anmut dichtete, die von wenigen erreicht wurde, und der sich dann in vorgerückteren Jahren im bitteren Gefühl der geringen Anerkennung, die er fand, und aus Bedürfnis um jeden Preis Aufsehen zu erregen, mit Bewußtsein und systematisch auf die hohlste und verschrobenste Manieriertheit verlegte und jenen *estilo culto* in Schwang brachte, dem er den Namen gegeben hat, den Gongorismus. Von ihm erlernten die Spanier nach weithergeholten Bildern und Vergleichen zu haschen, die nicht leicht einem zweiten einfallen würden, den abwesenden Gedanken durch einen volltönenden, mit seltenen Worten, Latinismen und unerwarteten Beiwörtern sich spreizenden Stil zu ersetzen, die natürliche Wortfolge durch kühne Umstellungen zu verdrehen und mit jeder Art von Dunkelheiten und Extravaganzen zu prangen, was Góngora bei seiner Begabung mit einem bestrickenden Schimmer von Poesie zu bewerkstelligen verstand. Und richtig fand er nicht nur Kommentatoren, von denen sich einer bis zu drei Bänden von über 1500 Seiten verstieg, sondern er machte Schule und infizierte mit seiner Unart die Lyrik, die schöne Prosa und sogar die Kanzelberedtsamkeit.

Ohne Widerspruch drang seine Manier aber nicht durch; denn wenigstens im ersten Drittel des Jahrhunderts blühte die lyrische Poesie noch kräftig und gesund. Neben einem Lope de Vega, einem Quevedo glänzen die Brüder Lupercio und Bartolomé Leonardo de Argensola, zwei geschmackvolle, mit feiner Ironie und sinniger Leichtigkeit begabte Nachahmer von Horaz; Juan de Jáuregui, biscayischer Herkunft, der sich der Malerei widmete und in Rom eine schöne Übersetzung von Tassos *Aminta* (1607) und einen Band eigene Gedichte (1618) herausgab, unter denen eines der besten die 'Überraschung der Geliebten im Bad'; der Jurist Estévan Manuel de Villegas, ein Schüler der Argensolas, dessen Jugendgedichte (1617) Horaz und Anakreon mit seltener Lieblichkeit und wollüstiger Anmut nachahmen. Frei von Manier sind auch die Dichter, mit deren Versuchen Pedro de Espinosa 1615

seine Anthologie *Flores de poetas illustres de España* zusammenstellte. Am besten vertreten ist in diesen Dichterkreisen neben dem Sonett, der Romanze und verwandten populären Formen vor allem die Satire, meist fein und unpersönlich, selten mit der bissigen Schärfe Góngoras, ferner die moralische Epistel, die Ekloge und die mythologische Versnovelle; auch Lehrgedichte wie Juan de la Cuevas *Exemplar poético* (Grundzüge der Poetik, 1605), und die beliebten enkomiastischen Dichterkataloge ließen sich erwähnen. Viel, sehr viel wurde geschrieben, und viel ist verloren gegangen; denn die wenigsten kümmerten sich darum ihre Verse zu sammeln und zu publizieren; man scheute sich für einen Autor von Profession zu gelten, und ersparte sich gern die Mühe, die Druckerlaubnis mit der nötigen Approbation der geistlichen Censur zu erstehen. Bald, schon vor Mitte des Jahrhunderts macht sich bereits die Erschöpfung und der Verfall der Lyrik fühlbar; kaum lohnt es sich, noch einige Namen, wie den des Fürsten von Esquilache (Francisco de Borja), des tragisch umgekommenen Grafen von Villamediana, von dem es hieß, er habe sich nicht gescheut, die Eifersucht des Königs zu reizen, oder des Gesandten am dänischen Hof, Bernardin de Rebolledo, zu nennen.

Schon früher starb die Epik ab, obwohl man neben Ariostos Weise, nach Lope de Vegas Vorgang, auch Tasso nachzuahmen strebt und neue Stoffe ausbeutet wie die Vertreibung der Moriscos. Ein einziges Epos ist einer besonderen Erwähnung würdig, die 'Liebenden von Teruel' von Yague de Salas (1616). Der Stoff, den dieser behandelt und zwar in einer von ihm selbst erdachten historischen Einfassung, stammt aus einer novellistischen Komödie des Valencianers Andrés Rey de Artieda (1581); es handelt sich um einen jungen Mann ohne Vermögen, der nach herber Mühe im Felde Rang und Ansehen erwirbt, aber durch eine Verkettung von Umständen den verabredeten Termin versäumt und seine Braut eben verheiratet findet; verzweifelt dringt er in ihr Brautgemach und stürzt nach heftigen Vorwürfen tot zusammen und sie brechenden Herzens über seine Leiche. Als scherzhaftes Epos erfreut

sich die *Mosquea* von José de Villaviciosa aus Sigüenza, später Inquisitor in Murcia, eines guten Rufs; sie wurde 1615 gedruckt und erzählt in zehn Gesängen die Feindschaft der Fliegen und Mücken, die zum Schluß in einer großen Feldschlacht ausgetragen wird und mit dem Tod des Hauptheldens endet; das Gedicht ist sinnig, mit Glanz geschrieben, nur etwas lang für einen Scherz.

Die bedeutendste Erscheinung dieser Epoche, als Dichter wie als Prosaiker, ist Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580—1645), ein Mann, der in mancher Hinsicht würdig ist, neben den ersten Schriftstellern der Nation als einer der typischsten Vertreter des spanischen Geistes genannt zu werden. Auch er ist ein Sprößling der Montaña und ein Kind Madrids; früh verwaist, betrieb er in Alcalá ernste Studien, unterbrach sie als Baccalaureus mit 20 Jahren und kam an den Hof, wo ihn seine satirischen Einfälle bald bekannt machten; auch die Abenteuer und Duelle blieben nicht aus, so daß ihn schließlich der tödliche Ausgang eines solchen veranlaßte, nach Italien zu fliehen und sich dann einige Zeit auf seinem Landgut Torre del Abad in der Sierra Morena verborgen zu halten. Höheren Ambitionen nachgebend, folgte Quevedo 1613 dem Rufe des Herzogs von Osuna, Vizekönig von Sizilien und später von Neapel, dem er eine Reihe von Jahren als intimer Vertrauensmann und Geheimagent in allerlei Missionen und Umtrieben, wie die Verschwörungen gegen Nizza und Venedig, und in wichtigen Verhandlungen bei Hof diente, wofür er mehrere Pensionen und das Ritterkleid von Santiago erhielt. Seine letzte Mission scheiterte; er verlor Osunas Vertrauen; von seiten des Hofes zogen ihm seine freien Meinungsäußerungen über die herrschende Günstlingswirtschaft Verfolgungen zu; aber der Regierungswechsel (1621) kam ihm zugut, der neue Günstling Olivares zeigte sich ihm geneigt. Ganz in Ruhe verfloß jedoch sein Leben nicht, obwohl er den Staatsgeschäften fern blieb; die Veröffentlichung seiner Schriften (1626/27) erweckte ihm zahlreiche Gegnerschaften; sein Eintreten für das Patronat Santiagos ließ ihn abermals auf sein Landgut verbannen; 1632 heiratete er, hielt es aber nur kurz neben seiner Frau aus. Schlimme Tage

erlebte er, als unter dem Gedeck des Monarchen ein Memorandum gegen die Mißverwaltung gefunden wurde, das wohl von ihm stammen konnte (1639). Mehrere Jahre seufzte er in strengem Gewahrsam, und als er nach Olivares' Sturz die Freiheit erlangte, war seine Gesundheit so erschüttert, daß ihm der Tod als ein Befreier erschien.

Seine literarische Tätigkeit begann Quevedo mit einer Reihe leichthingeworfener burlesker Skizzen, in denen er seinem Witz und seiner Phantasie die Zügel schießen läßt, und die zuerst nur handschriftlich umliefen. In jener Zeit von Reformerlässen und Luxusgesetzen ließ auch er seine Verordnungen vom Stapel gegen den Mißbrauch populärer und sprichwörtlicher Redensarten, gegen allerlei unschuldige Manien der Menschen, wie z. B. das zwecklose Schieben mit dem Leib, um die schon weit rollende Kugel auf der Kegelbahn noch ein Stück rechts oder links zu führen, u. dgl. Zum Nutzen derer, die nicht gern mit dem Geld herausrücken, gab er die Musterbriefsammlung des 'Ritters von der Zange' heraus, die mit unerschöpflicher Findigkeit das eine Thema variiert, wie ein geiziger Galan alle Bitten seiner Geliebten mit Nein bescheidet. Ein ander Mal stellt er unfehlbare Ratschläge zusammen, alle so probat wie der für Leute, die von ihrem Schneider nicht betrogen werden wollen, nicht bei ihm arbeiten zu lassen. Natürlich fehlen auch Ausfälle gegen die Ehe und Scherze über die betrogenen Ehemänner nicht, ganz besonders müssen aber die schlechten Dichterlinge seinen Spott verspüren. Schärfer werden die satirischen Vorstöße in den 'Träumen' *(Sueños)*, angeblichen Gesichten des Verfassers, in denen er die Auferstehung der Toten zum Gericht, die Hölle, die Welt wie sie ist, einen besessenen Alguazil, u. dgl. schildert, und die er benutzt, um die Verdrehtheiten und Lächerlichkeiten der Menschen in kurzen, rasch wechselnden Skizzen unbarmherzig durchzuhecheln. Mit diesen Traumvisionen hat Quevedo einen glücklichen Rahmen für seinen trockenen, bissigen und durch das trostlose Schauspiel der in Zersetzung begriffenen spanischen Gesellschaft bitter vergällten Witz gefunden, eine scherzhafte Hülle, unter der sich manche derbe Wahrheit frei heraussagen ließ. Das Zerrbild der

unteren Schichten dieser Gesellschaft zeichnete er in seinem Schelmenroman *Historia de la vida del Buscon llamado don Pablos*, der uns die verfehlte Laufbahn eines Barbiersohns von Segovia, seine Schulzeit, sein Treiben auf der Universität, sein Abenteurerleben in der Hauptstadt, seine Eheschwindeleien, seinen Anschluß an eine Schauspielertruppe und seine Heldentaten in Sevilla erzählt, und der mit seinem Aufbruch nach Amerika kurz und unvermittelt abbricht.

Quevedos Sinnen und Denken war aber keineswegs ausschließlich auf Scherz und Satire gerichtet; er trug sich mit ernsteren Absichten, und je mehr er sich in Widerwärtigkeiten verwickelt sah und Enttäuschungen erfuhr, desto tiefer beschäftigten ihn die Probleme des öffentlichen Lebens und der Moral. Seine Ansichten über die staatsrechtlichen Fragen, welche die Mißregierung und der Ruin des Landes immer brennender werden ließen, legte er in seiner Abhandlung über 'Gottes Politik und Christi Regierung nach der heiligen Schrift' und in der Paraphrase des Lebens des Marcus Brutus nieder. Eine umfangreiche Schrift widmete er dem Beweis der Unsterblichkeit der Seele und der göttlichen Vorsehung. In verschiedenen Zeiten seines Lebens entstanden seine Biographie des h. Thomas von Villanueva, sein Leben des Apostels Paulus, Betrachtungen über Hiobs Standhaftigkeit, Übersetzungen von Seneca, Phokylides, Epiktet, Gelegenheitschriften, politische Pamphlete, historische Fragmente, Abhandlungen über politische und ökonomische Zeitfragen; wiederholt griff er in literarische Streitfragen ein, und zahlreiche Versuche zeigen, daß auch seine erste satirisch-phantastische Ader noch nicht versiegt war, z. B. das Phantasiestück vom vernünftig gewordenen Glück, das einmal die Rollen nach Verdienst verteilen will und damit heilloses Durcheinander in der menschlichen Gesellschaft anrichtet. Gleich vielseitig wie die Prosawerke sind Quevedos Dichtungen, die alle Töne von der ernsten Epik bis zu scherzhaften Zigeunerromanzen und Tänzen anschlagen und vor allem in der Satire und im burlesken Spiel hervorragendes aufweisen.

In allen diesen Arbeiten zeigt sich Quevedos durchdringender, heller Verstand, gepaart mit seiner ätzenden

satirischen Laune. Ein origineller spekulativer Denker ist er nicht, es fehlt ihm auch in gewisser Hinsicht die Wärme, der sittliche Schwung; sein Gesichtskreis geht wie bei jedem seiner Landsleute in dem durch das Königtum vertretenen nationalen Interesse und im kirchlichen Glauben auf. Sympathisch bleibt er aber durch seinen eigenartigen glänzenden Witz und durch den Ernst seines auf das Praktische, auf die Moral gerichteten Sinnes. Wie viele seiner Zeitgenossen kann man ihn als einen christlichen Stoiker bezeichnen, der nicht allein seinen Trost in edlen Gedanken, in feierlichen erhebenden Gemeinplätzen gesucht, sondern auch im Leben Mut und Dulderkraft gezeigt, und dessen Stimme am lautesten und am schärfsten die Anklage gegen die öffentliche Gewissenlosigkeit erhoben hat.

Trotz seines klaren kritischen Sinnes hat Quevedo sich von den Fehlern des Zeitgeschmacks nicht reingehalten; einer der schärfsten im Verurteilen des hohlen Gongorismus, hat er seinerseits in vollem Maße der Unnatur des Conceptismus gehuldigt. Die Spitzfindigkeit (so gut wie der Redepomp) lag von jeher im Wesen des spanischen Geistes; ihre grundsätzliche Übertreibung ist eine natürliche Begleiterscheinung der Entartung, des einreißenden Verfalls. Als Vorgänger auf dem Irrpfade führt man den geistlichen Dichter Alfonso de Ledesma an, dessen *Conceptos espirituales* 1600 erschienen. Ihren Theoretiker fand die Schule im aragonischen Jesuiten Baltasar Gracian († 1558), der die Kunst der subtilen Mehrdeutigkeit und der scharfsinnigen Haarspaltereien, in der Quevedo der Meister war, in seiner *Agudeza y arte de ingenio* (1642) auf Regeln brachte. Seine Anweisungen mit Gewalt geistreich zu schreiben, hat übrigens Gracian selber in ausgedehntestem Umfang zur Anwendung gebracht in seinen Traktaten *El Heroe*, *El político don Fernando el Católico*, *El Discreto*, in denen er das Idealbild des Helden, des Staatsmanns und Herrschers und des gebildeten Weltmanns zeichnet; er übt sie auch in seinem weltberühmten *Oráculo manual* (L'homme de cour), das in 300 Grundregeln Anleitungen für alle Verhältnisse des Lebens gibt, sowie in seinem umfangreichen allegorisch-didaktischen Gemälde des mensch-

lichen Lebens *El Criticon*, worin ein Schiffbrüchiger mit einem Wilden, den er auf Sankt Helena findet (wie Robinson seinen Freitag), die Welt durchreist und in drei Krisen die drei Lebensalter mit ihren Verführungen kennen lernt. Diese Werke haben lange das Entzücken der europäischen Lesewelt gebildet, und sie enthalten auch neben manchen alltäglichen Wahrheiten und neben Beobachtungen, die nur bedingt richtig sind, vortreffliche Betrachtungen, die durch ihre Tiefe überraschen und von Welterfahrung und Kenntnis des Menschenherzens zeugen.

Die großen politischen Spannungen des 16. Jahrhunderts haben bekanntlich das Nachdenken über das Staatswesen, über die Gesetze seines Gedeihens und die Berechtigung seiner Konstitution angeregt und kühne Theorien ins Leben gerufen. Die Lehren Machiavellis, des großen Meisters des modernen politischen Denkens, fanden auch in Spanien ihr Echo und wurden durch den Jesuitenpater Ribadeneyra (1595) und durch fray Juan Marquez (1613) mit einer Widerlegung bedacht. Schon war indessen die Zeit der gärenden Gedanken und der originellen Conceptionen vorüber; erst im 18. Jahrhundert sollte der menschliche Geist wieder die nötige Freiheit und Entschlossenheit zu neuen prinzipiellen Erörterungen finden. Was Spanien im 17. Jahrhundert an politisch-theoretischen Schriften aufzuweisen hat, auch die Quevedos und Gracians, bewegt sich mehr in den Grenzen der gemeinfaßlichen Moralphilosophie, und dies entsprach auch entschieden mehr den Bedürfnissen der Zeit. Eine lastende Frage ließ indessen die Besorgnis nicht zur Ruhe kommen, das war der offenkundige Niedergang der schönsten und reichsten Provinzen, die sich in der reißend zunehmenden Entvölkerung und in der Erschöpfung aller Hülfsmittel und aller Staatseinkünfte kund gab. Ein Gutachten, das Philipp III. in dieser Angelegenheit vom obersten Staatsrat einforderte, diente dem königlichen Kaplan und Sekretär Pedro Fernández Navarrete zum Thema für seine *Conservación de monarquías* (1621), die mit großem Scharfblick und mit Freimut, wenn auch manchmal in zu scholastischer Form, die Schäden und ihre Ursachen erörtert und Vorschläge zu ihrer Abstellung bringt. Die letzte

bedeutende literarische Leistung auf diesem Felde ist die *Idea de un príncipe político-cristiano*, hundert mit einer Devise und einem Sinnbild eingeleitete Abhandlungen, die zur Erziehung des Kronprinzen Baltasar bestimmt waren, den der Tod zu früh hinwegraffte. Sie wurden 1640 in Münster von dem spanischen Bevollmächtigten bei den dortigen Friedensverhandlungen, von Diego de Saavedra Fajardo verfaßt, von welchem wir außerdem auch noch eine geistreiche *República literaria* besitzen.

Die Geschichtschreibung hatte mit Mariana ihren Höhepunkt erreicht; Gesamtdarstellungen der spanischen Geschichte wurden fortan nicht mehr geschrieben (abgesehen von Saavedras unvollendeter *Corona gótica*), es unterblieben aber auch die Berichte über die Regierungszeit der einzelnen Herrscher. Nur in Aragon wurde an Zuritas großem Werke fleißig weiter gearbeitet von Blasco-Lanuza, von Bartolomé Leonardo de Argensola, von Francisco Diego de Sayas und von Diego José Dormer († 1705), der auch Zuritas Leben u. d. T. *Progresos de la historia en Aragon* (1680) schrieb; freilich waren dies mehr gelehrte als literarische Arbeiten. Bartolomé de Argensola benutzte dabei die Vorarbeiten seines älteren Bruders Lupercio, der vor ihm Historiograph der Krone Aragon war; er selber hatte schon vorher (1609) für den Grafen von Lemos, ihren Gönner, eine Geschichte der Eroberung der Molucken, die bekanntlich mit Portugal zugleich in spanischen Besitz übergegangen waren, verfaßt: eine unterhältliche, poetisch gefärbte und nur bedingt glaubhafte kleine Schrift. Sagenländer sind es auch, mit denen sich Garcilaso Inca de la Vega befaßt; er stammte durch seine Mutter vom peruanischen Königsgeschlecht der Incas ab, und wenn er auch seit seinem 20. Jahre in Spanien lebte und sonst durchaus als Spanier fühlte, so hing doch sein Herz an den alten, in Sagendunkel getauchten lokalen Überlieferungen, und diese geben seinen redseligen ‘Commentaren über Perú’ (1609, 1617) ihre anziehend romantische Färbung; vorher hatte Garcilaso als seine erste historische Leistung die jüngst erfolgte Entdeckung Floridas beschrieben.

Eine bedeutende Wirkung übte bei seinem Erscheinen Mendozas Granadinischer Krieg (gedruckt 1627). Unter dessen Einfluß schrieb Francisco de Moncada, Graf von Osona, seiner Zeit Statthalter der Niederlande, seine fesselnde Geschichte des abenteuerlichen Zugs der Katalanen gegen die Türken unter Roger de Flor (Anfang des 14. Jahrhunderts) in der Hauptsache nach Ramon Muntaner, der selber daran teilgenommen. Von ihm ist auch der Portugiese Francisco Manuel de Melo beeinflußt, der als Augenzeuge den katalanischen Aufruhr von 1640 in mustergültiger Darstellung und mit kundigem politischen Blick erzählt. Freier, breiter, mehr im Memoirenton schildert Cárlos Coloma (Markgraf von Espinar), der auch Tacitus übersetzt hat, die Feldzüge in den Niederlanden von 1688 bis 1699, soweit er als Reiterführer daran beteiligt war, eine oft ungleiche, aber frische, ausführliche und zuverlässige Erzählung. Der letzte, der die gute Schule der spanischen Geschichtschreiber vertritt, Antonio de Solís y Ribadeneyra, hat sich auch als Lyriker und Dramatiker einen Namen gemacht; erst im Alter, als er nach Empfang der Priesterweihe auf die Poesie verzichtet hatte, schrieb er, um seiner Pflicht als offizieller Geschichtschreiber Westindiens nachzukommen, seine 'Eroberung von Mejico' (1684); es ist dies die letzte bemerkenswerte Leistung dieser Zeiten und zeichnet sich ebenso durch die geschickte, fast epische Gruppierung als durch den kräftigen, männlichen Stil aus.

Der Roman bleibt noch im 17. Jahrhundert ein Stolz der spanischen Literatur, bevor auch er der allgemeinen Entkräftung zum Opfer fällt. Ihm kam der Ausbruch der Lebenslust zugut, der nach den ernsten Tagen Philipps II. den Regierungsantritt des jugendlichen Königs und seiner prachtliebenden und vergnügungssüchtigen Günstlinge begrüßte. Noch dauerte die Mode des Hirtenromans an, und Bernardo de Valbuena mit seinem *Siglo de Oro* (1608) und Cristóval Suárez de Figueroa mit seiner *Constante Amarilis* (1609) machen der Gattung, die 1633 erlosch, noch Ehre. In Wirklichkeit ist es aber der Schelmenroman, der das Feld behauptet. Mateo Aleman, Sekretär beim Schatzamte in Sevilla, ist der erste, der die Tradition des

Lazarillo de Tórmes wiederaufnahm und gleich diesem ein satirisches Zeitbild im Rahmen der Erlebnisse eines armen Teufels, der viel durchmachen muß, zu zeichnen versuchte. 1599 erschien der erste Teil seines *Guzman de Alfarache*, 1605 der zweite. Guzman ist der Sohn eines genuesischen Kaufmanns und der Maitresse eines alten Priesters; mit 14 Jahren verläßt er seine verarmte Mutter und erfährt bald auf eigene Kosten, daß es gilt betrügen oder betrogen werden. In Madrid wird er in die Schelmenzunft eingeführt, und nach einigen hier verübten Streichen sucht er sein Glück in Toledo als Kavalier und Heiratschwindler, tritt dann in eine Kompagnie ein, die für Italien geworben wird, verläßt sie in Genua, gelangt als Bettler nach Rom und findet hier eine Bedientenstelle bei einem Kardinal und hernach beim französischen Gesandten. Seine Laster bringen ihn aber immer wieder um seine Stelle; und so kehrt er schließlich nach Spanien zurück, glaubt in Madrid eine gute Partie zu machen, verlegt sich dann in Alcalá auf das Studium und geht eine zweite Ehe ein; bald verläßt ihn aber seine Frau, deren Leichtfertigkeit er ausbeutete, mit ihrem Geliebten, und ihn selber führen zur guten letzt seine Betrügereien auf die Galeeren, wo er Zeit findet, seine Memoiren zu schreiben. Alemans Roman ist geschickt disponiert, fließend und weitschweifig geschrieben. Den anstößigen Inhalt seiner Erzählung glaubte er durch fleißige Moralbetrachtungen unschädlich machen zu müssen, ohne zu merken, welch ermüdenden Ballast er seinem Werke anhing. Den Erfolg des ersten Bandes benutzte ein Valencianer Anwalt, wie es scheint, mit Kenntnis des Alemanschen Manuskripts, um selber eine Fortsetzung zu geben. Aleman rächte sich dafür, indem er im zweiten Teil Guzman bei seiner Fortreise aus Italien einen Spitzbuben seines Namens antreffen läßt, der ihn belügt und bestiehlt und sich zuletzt als Selbstmörder ins Meer stürzt. An Alemans Roman knüpfte später ein Dominikaner aus Leon Andrés Pérez (unter dem Namen Francisco López de Ubeda) an, um in seiner ziemlich erfindungsarmen und gespreizt geschriebenen *Pícara Justina* das Vorleben von Guzmans Frau zu erzählen.

Mehr Eigenart zeigte Quevedo in seinem witzig amüsanten *Don Pablos*, der bis auf die eine skeptische Schlußbemerkung von jeder Moralisierung frei ist. Interessant ist auch der *Escudero Márcos de Obregón* von Vicente Espinel, einem begabten Musiker und Lyriker aus Ronda (1618). Seine Erzählung ist halb autobiographisch, halb novellenhaft, und führt uns in leichter, ungezwungener Darstellung einen Menschen vor, dem auch viel widriges begegnet und der auch zur List greifen muß, aber immer nur um sich selber gegen fremden Betrug zu verteidigen. Andere Versuche sind schwächer; erwähnt sei noch *Alonzo, mozo de muchos amos*, von Gerónimo de Alcalá, Wundarzt in Segovia, worin ein Laienbruder dem Ortsvikar auf ihren Abendspaziergängen erzählt, wie ihn das Leben von einem Herrn zum anderen geführt hat, bis er im Kloster Ruhe suchte und fand. Eines der letzten Werke der Gattung ist das Leben des *Estevanillo González* (1640), das sich als die glaubhafte, aber gewiß frei ausgeschmückte Autobiographie des Hausnarren des Fürsten Ottavio Piccolomini gibt.

An die Schelmenromane klingt die 'Unterhaltende Reise' des Schauspielers Agustín der Rojas an *(Viage entretenido*, 1603), ein einzigartiges Werk, das im losen Rahmen von Gesprächen wandernder Schauspieler alles mögliche bietet, eigene Lebenserinnerungen, Beschreibungen der besuchten Städte, Prologe auch, die der Verfasser auf Lager hatte und anbringen wollte, Betrachtungen über den Schauspielerberuf und dazwischen ein romantisches Liebesabenteuer und allerlei Anekdoten. Die Gesprächsform ahmte Crist. Suarez de Figueroa in seinem *Pasagero* (1617) nach, worinnen er Reisende von Madrid nach Barcelona alle möglichen Gegenstände erörtern läßt.

Wirkliche ernste Romane zu schreiben, wurde zu dieser Zeit auch von dem einen oder anderen versucht, aber nichts von Wert geleistet, gleich als ob Cervantes' Satire hier die Phantasie lähmte. Hingegen erfreut sich die Novelle einer reichen Blüte. Schon bevor Cervantes seine Sammlung herausgab, ließ Gaspar Lucas Hidalgo seine *Carnestolendas de Castilla* (1605) und Antonio de Eslava

seine *Noches de invierno* (1609) erscheinen. Mit dem Erfolg schwoll dann bald die Fruchtbarkeit in Riesenmasse an. Viele der bekannten Dramatiker versuchten sich auch in diesem Genre, so Lope de Vega, Tirso de Molina *(Cigarrales de Toledo* 1621, *Deleitar aprovechando* 1635), Montalvan *(Para todos* 1632), u. A. Auch Frauen, Mariana de Carvajal und María de Zayas, beteiligten sich am Wettstreit. Zu den fruchtbarsten und erfinderischsten Novellendichtern der Zeit zählen Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, der besonders in der Sittenschilderung sein Talent zeigt, und Alonso del Castillo Solórzano, der wie auch der erstere Elemente des Schelmenromans für die Novelle verwendbar macht. Eine der besten Leistungen Barbadillos ist die Schilderung der *Ingeniosa Elena, hija de Celestina,* die ihr betrügerisches Treiben unter der Maske der Heuchelei verbirgt.

Das von Quevedo aufgebrachte phantastisch-visionelle Element verband Luís Vélez de Guevara in gelungener Weise mit der Satire der zeitgenössischen Sitten. Sein *Diablo cojuelo* (1641), so genannt nach dem hinkenden Teufel, den ein Student aus der Flasche eines Schwarzkünstlers befreit, wofür er ihm zum Danke die Dächer der Häuser in Madrid abhebt und alle verborgenen Familiengeheimnisse schauen läßt, gehört zu den lebensvollsten und unterhaltendsten Satiren der spanischen Literatur. Seinem Muster folgt Franco Santos, einer der letzten Schriftsteller des Jahrhunderts, der noch satirische Kraft und Beobachtungsgabe zeigt. Im übrigen verraten auch die Novellen die abnehmende Kraft des spanischen Geistes. Je weiter das Jahrhundert vorrückt, desto schwächer werden sie, desto mehr infiziert sie die Maniriertheit und die Unnatur, bis schließlich auch diese Form der romantischen Erzählung verstummt, in welcher Spanien — mit einziger Ausnahme von Italien — alle Völker übertroffen hat an Fruchtbarkeit sowohl als an erfinderischer Kraft.

IX.

Achtzehntes Jahrhundert.

Als eine mächtige Monarchie, die der ganzen Welt die Stirn bieten konnte, war Spanien in das 17. Jahrhundert eingetreten; als aber mit Karl II. am Allerheiligentage des Jahres 1700 der verkümmerte Stamm des habsburgischen Königshauses zu Grabe sank, stand es da als ein erschöpftes, verarmtes, entvölkertes Land, dessen materieller Wohlstand und geistige Blüte unwiederbringlich dahingewelkt waren. Kein Ackerbau, kein Handel, kein Gewerbefleiß, unbebaute Felder, verlassene Ortschaften, trostlose Verwirrung im Staatshaushalt, ein erschütterter Waffenruhm und Siechtum in Kunst und Literatur: das war das Endergebnis einer die Kraft der Nation übersteigenden Weltmachtpolitik und der geisttötenden kirchlichen Knechtung. Zum Überfluß brach jetzt noch über das schon durch Aufruhr und Bürgerkrieg heimgesuchte Land der Schrecken des auswärtigen Krieges herein, den es so lang von seinen Grenzen ferngehalten hatte. Unter so traurigen Verhältnissen ist es nicht zu verwundern, daß die an sich schon ermattete und erlahmte Literatur fast gänzlich aufhörte. Die Bühne zwar hielt sich trotz ihrer verderblichen Tendenz zur fratzenhaften Posse und zum Spektakelstück noch einigermaßen unter den Händen von Cañizares und Zamora, und die Werke der alten Meister waren von ihr noch nicht verschwunden; hingegen hinterläßt, was an Heldengedichten und vermischten Poesien gedruckt ward, den trostlosesten Eindruck des Unvermögens und der Geschmacklosigkeit. Nur die ernsten Geschichtswerke wie die langweilige, aber ehrliche Geschichte Spaniens von Juan de Ferreras, die lebendige, wenn auch pretentiös geschriebene Geschichte des Erbfolgekriegs von Vicente Bacallar y Sanna, Mark-

graf von San Felipe, die José de Campo Raso fortsetzte, und die Geschichte der Regierungszeit Philipps V. von Nicolás Jesus de Belando flößen wenigstens Achtung ein; unbehelligt konnten aber derartige Werke zu der Zeit nicht erscheinen.

In einem gewissen Grade wirkte nun aber die schwere Krisis des Erbfolgekriegs wieder läuternd auf das spanische Volk, und man kann konstatieren, daß mit dem Utrechter Frieden eine neue Phase der kulturellen Entwicklung für Spanien beginnt. Freilich war das Land auf einen so niederen Tiefpunkt gelangt, daß es sich nur langsam wieder zu heben vermochte und daß die Regenerationsarbeit des ganzen 18. Jahrhunderts kaum genügte, das spanische Geistesleben auch nur halbwegs auf europäisches Niveau zu heben. Daß die maßgebenden Anregungen zur Neubelebung aus Frankreich kommen mußten, war nicht allein durch die Thronbesteigung der bourbonischen Königslinie bedingt, sondern ergab sich notwendig aus der ganzen geistigen Konstellation der Zeit. Eine jede Nation birgt ja unzweifelhaft in den Kulturschätzen ihrer Vergangenheit wertvolle Keime zur nationalen Neugeburt; aber niemals wird eine soeben erst überlebte und an innerer Erschöpfung dahingewelke Kulturphase für sich allein als Verjüngungsborn wirken können; ist einmal das Siechtum allgemein geworden, so vermag nur die Zufuhr gesunder Säfte von außen die Heilung zu vermitteln. Nun war aber Frankreich das Land, das vor kurzem den Kampf gegen jene geistigen Krankheiten, die wir als Symptome des Verfalls in Spanien kennen lernten, siegreich durchgefochten hatte; in Frankreich hatte sich der Geschmack von seinen Schlacken befreit, hier hatte sich eine verfeinerte und verlockende Form des gesellschaftlichen Verkehrs herausgebildet, und Frankreich fing an, die Vermittlerrolle der geistigen Aufklärung in Europa zu spielen. Mag uns auch heute seine klassische Literatur als dürr, künstlich und unnational erscheinen, so bleibt es doch Tatsache, daß alle Völker Europas deren Einfluß haben verspüren müssen, und daß sie erst nach dem Durchgang durch den französischen Klassizismus den Weg zur selbständigen nationalen Verjüngung gefunden haben.

Wenn Philipp V. (Ludwigs XIV. Enkel) nach errungenem Frieden an die geistige Wiederherstellung seines neu erworbenen Reiches dachte (soweit er sich überhaupt um Wissenschaft und Bildung kümmerte), so war es naturgemäß, daß er zu den Mitteln griff, die sich in Frankreich bewährt hatten. 1711 gründete er die königliche Bibliothek, die jetzige *Biblioteca nacional,* 1714 rief er auf Vorschlag des Markgrafen von Villena die spanische Akademie nach Vorbild der französischen ins Leben und betraute sie gleich jener mit der Aufgabe, für ein Wörterbuch, eine Grammatik und eine Geschichte der castilischen Sprache und für eine Poetik zu sorgen; 1735 endlich schritt er zur Errichtung der wichtigen Akademie der Geschichte. Das beabsichtigte Wörterbuch nahm die spanische Akademie sofort in Angriff und ließ es bereits 1726—39 in sechs Bänden erscheinen, 1780 in verkürzter Auflage; die Grammatik wurde 1740 begonnen und 1771 herausgegeben. Die übrigen stiftungsmäßig übernommenen Arbeiten kamen nicht zur Ausführung, statt ihrer aber einige gute Schriftstellerausgaben und Publikationen einzelner Mitglieder.

Der erste Schriftsteller, der in diesen Zeiten sich mit Erfolg darum bemühte, die Fühlung mit dem europäischen Geistesleben, die Spanien so ganz verloren hatte, wiederzugewinnen, war der Benediktiner Benito Feijoo, Professor der Theologie in Oviedo, ein frommer, gläubiger, kenntnisreicher und aufgeklärter Mann, der sich mit 50 Jahren der Aufgabe widmete, seine Landsleute aus ihrer geistigen Regungslosigkeit aufzuwecken und sie mit den Fortschritten des menschlichen Wissens bekannt zu machen; denn wie der allgemeine Stand der Kenntnisse und noch mehr wie der höhere Unterricht in Spanien beschaffen war, war es, als ob kein Bacon, kein Descartes, kein Newton, kein Leibniz gelebt hätten, und es keine Fortschritte in Physik, Medizin, Staatswissenschaften usw. gäbe. Um diese Kluft zu überbrücken, die er zwischen seinem Vaterland und den fortschreitenden Nationen klaffen sah, begann Feijoo 1725 sein *Teatro crítico universal*, das er bis 1739, bis zu seiner Pensionierung als Professor fortsetzte, und nach zweijähriger Pause begann er eine neue Serie, die *Cartas*

eruditas y curiosas, die bis 1760, vier Jahre vor seinem Tod erschienen. So wuchsen seine Publikationen nach und nach auf 13 starke Bände an, die z. T. bis 15 Auflagen erlebten, jeder Band eine bunte Sammlung von Aufsätzen, die bald dieses, bald jenes Vorurteil und jede Art von Aberwitz und Aberglauben bekämpfen und sich bemühen, vernünftige moderne Ideen und Kenntnisse zu verbreiten, und dieses Ziel verfolgte der greise Benediktiner mutig und unverdrossen, ohne deswegen mit den kirchlichen oder staatlichen Behörden in Konflikt zu geraten oder der Würde seines Standes Abbruch zu tun. An Widerspruch fehlte es nicht, ebensowenig an Anerkennung, wie sie einem Wohltäter seines Landes gebührte.

Entspricht eine derartige Popularisierungs- und Aufklärungsarbeit dem tiefsten Bedürfnisse des 18. Jahrhunderts, so läßt sich hingegen nicht verkennen, daß die rein literarischen Fragen mehr und mehr Angelegenheit eines kleinen Kreises werden und die große Masse der Nation nicht berühren. Bücher, die zur Unterhaltung bestimmt waren, konnten kaum in Auflagen von 100—200 Exemplaren abgesetzt werden, und das vom Pöbel dominierte Theater fiel immer mehr der Verwilderung anheim. Unter den Gebildeten gärten aber neue Ideen, als deren Symptome zwei Erscheinungen des Jahres 1737 von Bedeutung sind. In diesem Jahre gab Ignacio de Luzan seine 'Poetik' heraus, die sich unverhohlen zur Aufgabe stellt, die Grundsätze der Dichtkunst, die im Ausland allgemein Geltung hatten, auch in Spanien zur Anerkennung zu bringen; sie fußt nicht, wie man wohl gesagt hat, ausschließlich auf Boileau und den Franzosen, sondern ebenso sehr auf Muratori und anderen italienischen Literarhistorikern und Kritikern; denn Luzan war in Italien erzogen worden und hatte seine Ansichten zuerst vor der Akademie von Parma entwickelt. Seine Lehren bilden im großen und ganzen ein vernünftiges System, scheinen aber geeigneter, Fehler und Schwächen früherer Generationen fühlbar zu machen, als eine neue Dichterschule hervorzurufen und zu begeisterter Arbeit anzufeuern; was speziell das Theater betrifft, tritt er selbstredend für die Regeln der drei Einheiten, für die Scheidung

von Komik und Tragik und die moralische Tendenz des Schauspiels ein. Im gleichen Jahre kam auch das erste literarische Blatt, *el Diario de Literatos*, heraus, das in verwandtem Sinne wirkte, aber schon nach kurzer Frist wieder einging, doch nicht ohne Spuren zu hinterlassen.

Neue Anregung brachte dann die sogenannte Akademie des guten Geschmacks, der berühmteste literarische Salon *(tertulia)* der Zeit, die sich seit 1749 im Hause der Gräfin Lemos (Markgräfin von Sarriá) vereinigte und der die gebildetsten Edelleute und die angesehensten Schriftsteller angehörten. Der eigentliche Kampf um die alte und die neue Geschmacksrichtung sollte aber auf der Bühne zum Austrag kommen. 1750 und 53 erschienen von Agustín de Montiano y Luyando, einem Mitglied jener Akademie, zwei Trauerspiele, *Virginia* und *Ataulfo*, beide von einer Abhandlung zu Ehren der regelmäßigen Tragödie begleitet; für die Komödie sprach sich 1762 im gleichen Sinn Nicolás Moratin im Vorwort seiner *Petimetra* (Stutzerin) aus, und derselbe schrieb auch eine Tragödie *Lucrecia* nach der Strenge der Kunst. Als einen Erfolg der neuen Richtung betrachtete man die Untersagung der *Autos sacramentales*, die 1765 erfolgte. Bisher war aber noch keines dieser Stücke und ebensowenig die Übersetzungen aus dem französischen, von denen damals mehrere angefertigt wurden, wirklich zur Aufführung gekommen. Das erste Trauerspiel nach französischem Zuschnitt, das über die Bühne ging, war Moratins *Hormesinda* (1770), und dieses verdankte seine Aufnahme nur der entschiedenen Parteinahme des Ministers Aranda für die 'transpyrenäische' Geschmacksrichtung; der Erfolg blieb umstritten, es folgte aber eine Reihe von Stücken der gleichen Tendenz, wie Cadahalsos *Sancho García*, Jovellanos' *Pelayo* (1771), J. Lopez de Ayalas *Numancia* (1775), Moratins *Guzman el Bueno* (1777), Huertas *Raquel* (die Jüdin von Toledo, 1778), und dazwischen die Versuche von Sebastian y Latre und Trigueros beliebte Komödien von Lope und Moreto nach den drei Einheiten umzuarbeiten. Allen diesen Stücken — die bei weitem nicht alle aufgeführt wurden — merkte man mehr die ängstliche Befolgung der Regeln als die

dichterische Kraft an, ein entscheidender Schlag wurde nicht geführt. Glücklicher und zeitgemäßer war Jovellanos' *Honrado delincuente* (1774), der die strengen Repressivmaßregeln gegen das Duell zum Thema nahm, die den Beleidiger wie den Beleidigten gleich hart trafen, und der anläßlich eines Salongesprächs über die Zulässigkeit und Lebensfähigkeit des von Diderot verlangten 'Dramas' entstanden war. Trotz dieser vereinten Anstrengungen schien die Bewegung vorläufig im Sande verlaufen zu sollen. Die alten Meister, deren Verfahren beanstandet wurde, fanden eben wieder begabte Interpreten an einigen talentierten Schauspielern. Seinen rauschendsten Beifall versparte aber das Theaterpublikum für die lustigen Zwischenspiele und leicht hingeworfenen *Saynetes* des populärsten unter seinen Lieblingen, Ramon de la Cruz, in dessen lebensvollen Skizzen voll drastischem Realismus und packendem komischen Witz es ein treues Spiegelbild des naturwüchsigsten Madrider Lebens beklatschte und belachte; und auch für die Sittengeschichte sind diese ergötzlichen Krokis mit ihrer malerisch getreuen Charakterzeichnung aller Volksklassen und ihrer fröhlich sprudelnden Laune, sowie die etwas späteren von Juan Ignacio Gonzalez del Castillo, Souffleur am Theater in Cadiz (1800 erst 37jährig gestorben), eine wertvolle Fundgrube.

Parallel mit den Bemühungen der *afrancesados* verlief eine andere, im Grunde genommen wichtigere Bewegung, die wieder die Blicke auf die nationale Vergangenheit richtete; das war die Arbeit der gelehrten Sammler und Forscher, welche in ganz Europa der Stolz des in seinem wahren Wesen so unpoetischen 18. Jahrhunderts ist. 1737 gab der gelehrte Valencianer Mayans y Siscar (später königlicher Bibliothekar) seine *Orígenes de la lengua española* heraus. 1747 begann Enrique Florez die Veröffentlichung seines großen kirchengeschichtlichen Werks, der *España sagrada,* das bis zu seinem Tode (1773) auf 29 Bände anwuchs und noch jetzt von der Historischen Akademie fortgesetzt wird. 1747 erschien auch die *Biblioteca valentina* von J. Rodriguez und J. Savalls, der 1749 die *Escritores del reyno de Valencia* von V. Ximeno folgten. 1754 ver-

öffentlichte Luís José de Velasquez seine *Orígines de la poesía castellana,* und 1765 gab derselbe einen Bericht über seine Forschungsreise durch Spanien im Auftrag der Regierung *(Viage de España).* 1768 begann Lopez de Sedano seine Sammlung spanischer Dichter aus der Blütezeit *(Parnaso español).* 1775 erschien aus Martín Sarmientos Nachlaß eine Abhandlung über die ältesten Zeiten der spanischen Poesie, und 1779—90 machte T. A. Sanchez die ältesten Denkmale (Cid, Berceo, Hita, usw.) wieder zugänglich. Den großen Schriftstellerkatalog, die *Bibliotheca hispana vetus* und *nova*, die Nicolás Antonio 1672 und 1696 hatte erscheinen lassen, ergänzte Rodríguez de Castro in seiner *Biblioteca española* (1781, 1786) und gab Franc. Perez Bayer 1783 und 88 in vermehrter Auflage neu heraus. 1785 veröffentlichte Vicente García de la Huerta seinen *Theatro Hespañol,* und 1786—94 gab Ant. de Capmany y Montpalau sein *Teatro hist.-crit. de la eloquencia española.* Diese anhaltende Beschäftigung mit der älteren spanischen Literatur mußte notwendiger Weise nach und nach ein richtigeres Verständnis für dieselbe wecken und befruchtend auf die zeitgenössische Literatur zurückwirken.

Inmitten des herrschenden Prosaismus ist im ganzen Jahrhundert nur eine freie Schöpfung der Phantasie zu nennen, die poetische Gestaltungskraft bekundet, das ist die 'Geschichte des berühmten Predigers fray Gerundio de Campazas' des Jesuitenpaters José Francisco de Isla, die bei ihrem Erscheinen (1758) ein ungeheures Aufsehen erregte. Isla war 55 Jahre alt und hatte 25 Jahre im Auftrag des Ordens als Prediger gewirkt; schriftstellerisch hatte er sich durch Übersetzungen aus dem Französischen einen Namen gemacht und in einigen kleineren Schriften seine Anlage zu witziger Satire erraten lassen. Sein ganzes Talent offenbarte er in der Lebensbeschreibung des Bauernsohns von Campazas, fray Gerundio, der nach einer unsinnig verkehrten Erziehung ein gefeierter Modeprediger wird, der mit seinem sorgsam gepflegten Äußeren und seiner sonoren Stimme und durch absurd bombastische Effekthaschereien, wie sie damals die Kanzel verschändeten, weit

und breit Beifall einheimst. Islas grell ironische und vielleicht mehr burlesk-witzige als lebenswahr gestaltete Satire war ein vernichtender Schlag gegen die Pedanterien der Zeit und die unwürdigen Auswüchse der Kanzelberedsamkeit. Trotzdem die Inquisition dem Sturm, den das Buch entfesselte, mit einem allgemeinen Schweiggebot begegnete, erschien 1765 ein zweiter Teil, und zahlreiche Neudrucke folgten. Die Vertreibung der Jesuiten aus Spanien führte den P. Isla, vom Schlag halb gelähmt, nach Bologna, wo er 1681 starb; nach seinem Tode erschien noch seine Übersetzung von Lesages *Gil Blas,* den er als ein gestohlenes Original für sein Vaterland vindizierte, zwei Sammlungen *Cartas familiares,* die als Muster des Briefstils gelten, und sechs Bände Predigten, die zeigen, wie er selber die herrschenden Unarten abgeschüttelt und ein achtbarer, schätzenswerter Prediger geworden war.

Das letzte Drittel des Jahrhunderts sollte endlich die Früchte der unablässig verfolgten ästhetischen Bestrebungen reifen sehen. Die Zeiten waren günstiger geworden. Unter der friedlichen Regierung Ferdinands VI. hatte das Land sich beträchtlich erholt, und als jetzt mit Karl III. ein aufgeklärter und gut beratener Fürst den Thron bestieg, wurde eine Reihe von kulturfördernden Reformen angebahnt; die Verwaltung wurde verbessert, eine wirksamere Finanzkontrolle eingeführt, die Befugnisse der Kirche und der Inquisition eingeschränkt und nach der Vertreibung der Jesuiten die Neuorganisierung des Unterrichts in Angriff genommen; nationalökonomische Gesellschaften entstanden im ganzen Land, in denen die Fragen des Volkswohls debattiert wurden. Auch die Literatur sah sich begünstigt, und wir erwähnten bereits, wie sich mächtige Einflüsse von oben beim Kampf um die Bühne geltend machten. An der Spitze jener Schriftstellergruppe, die noch mehr um den Sieg der Prinzipien kämpfte, als wirklich Fertiges lieferte, und die gemeinhin nach dem Orte ihrer Zusammenkünfte, der *fonda de San Sebastian,* einer alten Schenke Madrids, benannt wird, stand Nicolás Fernando de Moratín (1737 bis 1780), biscayischen Geschlechts, der außer seinen Schauspielen vermischte Gedichte, darunter Anakreontika und

treffliche Romanzen im nationalen Ton, ein Lehrgedicht auf die Jagd und, sein bestes, den *Canto épico* auf die kühne Vernichtung der eigenen Schiffe durch Fernan Cortez schrieb; ihm zur Seite wirkten Ignacio Lopez de Ayala, der im Kaiserlichen Kollegium den Lehrstuhl für Poetik versah, und José de Cadalso y Vázquez (1741—82), der in Paris erzogen war und als glänzender Reiteroffizier vor Gibraltar fiel, ein liebenswürdiger Anakreontiker und Verfasser der literarischen Persiflage *Los eruditos a la violeta* (gelehrtes Gigerltum) und der Montesquieu nachgeahmten ‚Marokkanischen Briefe'. Demselben Kreise entstammte Tomas de Iriarte (1750—91), auf Teneriffa geboren und in Madrid im Hause seines gelehrten Onkels, des königlichen Bibliothekars, aufgewachsen, — ein reges Talent, das sich unbetretene Wege aussuchte und nach einer Reihe von Übersetzungen französischer Dramen ein besonders im Ausland bewundertes Lehrgedicht über die Musik und ‚literarische Fabeln' schrieb, d. h. Tierfabeln mit Moralanwendungen auf literarische Fragen; 1788 und 91 gab er zwei Lustspiele mit moralischer Tendenz, den ‚Verwöhnten Sohn' und die ‚Verzogene Tochter', beide nach den strengsten Anforderungen der Regelmäßigkeit. Fabeln, aber allgemeineren Charakters, schrieb, seinem Beispiel folgend, auch Felix Maria Samaniego aus Interesse an der Volksbildung, und tatsächlich dienen sie noch heute als Schullektüre.

Hatten die Mitglieder der Junta de San Sebastian aus ihrem Kreise jedes andere Gespräch als solche über Bühne, Stiergefechte, Liebe und Dichtkunst verbannt, so kam jetzt eine Zeit, wo die praktischen Fragen der Erziehungspolitik, der Staatsverwaltung, der Ökonomie sich in den Vordergrund drängten. Den Übergang veranschaulicht uns Gaspar Melchor de Jovellanos (1744—1811). In Gijón in Asturien geboren und von der kirchlichen Laufbahn zur Jurisprudenz übergetreten, schrieb dieser in Sevilla als Kriminalrichter und Auditor die Dramen, die wir erwähnten, und kleinere Gedichte; bald nahm aber sein Interesse eine ernstere Richtung, besonders nach seiner Versetzung nach Madrid (1778). Unter Karl IV. teilte er Gunst und Ungunst mit seinem

Freunde, dem Finanzpolitiker Cabarrus; 1790 nach Asturien verwiesen, 1797 zum Justizminister ernannt, 1798 wieder verbannt und 1802—8 in Mallorca interniert, fand er bei seiner Rückkehr Spanien in der Macht der Franzosen, lehnte die Anerbietungen, mit denen ihn diese zu gewinnen suchten, ab und wurde eines der rührigsten Mitglieder der Junta central in Cadiz; nach deren Zerstreuung schrieb er in Coruña seine beredte Verteidigung ihrer Regierungshandlungen und erlag bald darauf den überstandenen Strapazen. Jovellanos' Bedeutung liegt in seiner praktischen philanthropischen Tätigkeit, die er besonders in seiner Heimat, in Asturien, entfaltete; sie liegt in den Berichten, Gutachten und Entwürfen, die er als Mitglied der Ökonomischen Gesellschaft in Madrid, als Magistrat und als leitender Staatsmann auszuarbeiten Gelegenheit hatte; sie liegt in den reformatorischen Anregungen und den gesetzgeberischen Vorschlägen, die von ihm ausgingen, — denn er ist (wie auch der ältere nationalökonomische Schriftsteller Campomanes) ein Mann der praktischen Politik mehr als ein systematischer Denker; seine Bedeutung erstreckt sich aber doch auch auf das Feld der Literatur, wo er nicht nur achtbares geleistet und auch Initiative gezeigt und mit weitschauendem Blick manches richtige geahnt, sondern vor allem die Fähigkeiten anderer erkannt und angeregt hat und durch seine Ermunterungen und Ratschläge der heranwachsenden Dichtergeneration ein väterlicher Wegweiser wurde.

Wie die ganze Bildung, so hatte auch die Poesie aufgehört spezifisch spanisch zu sein. Der Zeitgeist war international; durch ganz Europa begegnen wir allenthalben denselben anakreontisch bukolischen, philosophisch moralischen und sentimental melancholischen Elementen. Ein Land entlehnte sie dem andern. Diese angelernten, anempfundenen Gedanken und Gefühle streben aber jetzt wieder danach, sich zu einer harmonischen individuellen Einheit zu verschmelzen, und zugleich gewinnen sie durch das bewußte Zurückgreifen auf die heimatliche Überlieferung wieder einen nationalen Schein. In diesem Sinne bedeutet das erste Erscheinen der Gedichte von Juan Meléndez Valdés (1785) eine Epoche. Meléndez ist unstreitig ein

begabter Lyriker und gibt den vollständigsten Begriff von der Wandlung, die sich im Verlauf des Jahrhunderts in der Denk- und Ausdrucksweise der Spanier vollzogen hat. Schöpferisch ist er nicht, sondern fleißig, studiert, gefeilt und voll von Reminiszenzen; aber um fremde Gedanken wiederzugeben, um sie zu seinen eigenen zu machen, besitzt er von Natur die Gabe des Ausdrucks und der klaren fließenden Komposition, besitzt er die Kunst der Beschreibung, der Kleinmalerei, der Amplifikation und die Wärme, den Glanz, die gleichmäßige Eleganz der Rede, die sonore Pracht der Worte und den Schmelz des Rhythmus: kurz, alle Eigenschaften des Stils, der Form mehr als die der Inspiration. Zart von Konstitution, weich und haltlos von Charakter, gefügig gegen fremden Rat und ein Muster der Unterwürfigkeit in seiner Häuslichkeit, ist er auch als Dichter weich, zart, wollüstig und träumerisch, etwas wortreich und verschwommen in seinen philosophischen Dichtungen, aber bezaubernd in seinen leichten bukolischen Versen, seinen Romanzen und anakreontischen Oden. Aus Ehrgeiz vertauschte er seinen Lehrstuhl in Salamanca gegen die Richterlaufbahn, mußte sich aber mit Jovellanos entfernen, und als er sich den Franzosen zur Verfügung stellte, sah er sich gezwungen, Spanien zu verlassen und starb 1817 im Exil.

Eine ganze Schule gruppiert sich um Melendez: von seinen älteren Freunden der Augustinermönch Diego de Gonzalez, der witzig epigrammatische Pfarrgeistliche José Iglesias de la Casa, der mehr zum Kritiker veranlagte Juan Pablo Forner, und von seinen Schülern Cienfuegos, der 1809 als Deportierter in Frankreich starb und Quintana, der zum 19. Jahrhundert hinüberleitet. Auch für die Bühne arbeiteten die letzteren, angefeuert durch das Beispiel des jüngeren Moratín. Leandro Fernandez de Moratín (1760 bis 1828) war von seinem Vater zum Juwelier bestimmt worden, ließ sich jedoch von der Liebe zur Poesie hinreißen, errang zwei akademische Preise und wurde auf Jovellanos' Verwendung als Gesandtschaftssekretär nach Paris geschickt, wo er mit Goldoni und anderen Schriftstellern bekannt wurde. Dies bestimmte seine Laufbahn. 1790 gab

er sein erstes Lustspiel, *El viejo y la niña*, das die Nachteile des zu ungleichen Alters in der Ehe behandelt, 1792 *La Comedia nueva* oder *El café*, eine Satire auf die damaligen Zugstücke, die Erfolg hatte; dann nach längeren Reisen zwei schwächere Stücke nach Molière und *El sí de las niñas* (1806), das die Bedenklichkeit der erzwungenen Ehen beleuchtet; das Stück zog und erhielt sich auf dem Repertorium. Engherzig in seiner Theorie, besaß Moratín Geist, treffenden Witz, einen eleganten Dialog und poetisches Kolorit; auf jeden Fall wirkte seine Kritik reinigend, und in dem bunten Gewirr aller denkbaren Formen und Gattungen von Schauspielen, die über die Bühne gingen, und deren charakterloses Allerlei das 18. Jahrhunderts auf das 19. vererbte, bilden seine Erfolge wenigstens einen Lichtblick. Sein Leben beschloß Moratín in freiwilliger Verbannung in Paris, als letzte Frucht seiner Studien seine *Orígines del teatro español* hinterlassend.

X.

Neunzehntes Jahrhundert.

Eine gründliche Überraschung bereitete Spanien dem altgesitteten Europa, als es, von den französischen Heeren überzogen und von seiner eigenen Dynastie aufgegeben, sich zu jenem denkwürdigen Befreiungskampf erhob, mit dem Napoleons Glücksstern zu bleichen anfing; und nicht geringer mochte das Staunen sein, als dasselbe Volk, das einen so todesverachtenden Heroismus entfaltet hatte, sich die von seinen geistigen Führern ausgearbeitete freiheitliche Verfassung wieder wegnehmen ließ und sich ohne Widerrede der despotischsten Reaktion beugte, die (mit der kurzen Unterbrechung von 1820—23), bis zum Tode Ferdinands VII., bis 1833 andauerte. Die geistige Elite des Landes zerstob noch einmal nach allen Seiten und wanderte in das Exil. Schon bevor jene schweren Schläge eintrafen, hatte die rege literarische Tätigkeit der 70er und 80er Jahre nachgelassen, indem die gärenden Ideen der Aufklärung und der französischen Revolution, die nach und nach einsickerten, sich eher als verwirrend und lähmend denn als belebend und zur Schaffensfreude anregend erwiesen. Jetzt lagerte sich neuerdings Friedhofstille über das Land.

Die spanische Literatur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts stellt sich solchermaßen als eine Fortsetzung der letzten Phase des 18. Jahrhunderts dar. Diese ersten Jahrzehnte gehören durchaus der klassischen Schule an, den Erben von Melendez Valdés und Moratín dem jüngeren, einer Schule, die ihr Ideal im Ausdruck, im Stil, in der künstlichen Formvollendung, in einer bis zum Schein der Originalität verfeinerten Musternachahmung sucht und weniger auf Spontaneität und natürliche Inspiration gibt als auf klassische Korrektheit und rethorische Kraftwirkung.

Von ihren Meistern und Vorgängern unterscheidet sich jedoch diese Generation, die die Tage der Volkserhebung miterlebt, durch ihre warme patriotische Begeisterung, durch ihr beredtes Pathos. Der ansehnlichste Vertreter der Schule ist Manuel José Quintana (1772—1857), der Sänger der Freiheit, der Wissenschaft, des Heldenmuts, aller hehren, erhebenden Ideen; er hatte sich durch sein Trauerspiel *Pelayo*, durch philosophische Oden, durch eine Blütenlese spanischer Dichter und eine Serie historischer Lebensbilder berühmter Spanier hervorgetan, als ihn die Invasion zum spanischen Tyrtäus weihte; die Junta verwendete seine Feder für ihre Proklamationen und Manifeste; bei der Restauration in Pamplona eingekerkert und beim absolutistischen Umschlag von 1823 nach Extramadura relegiert, erhielt er schließlich seine Ämter zurück und erlebte als Leiter des Unterrichtsrats und Mitglied des Oberhauses, von der Hand der Königin als Dichter gekrönt, eine hohes, angesehenes Alter, immer treu den Idealen, die er in seiner Jugend besungen. Im Ansehen und Einfluß wetteiferte mit ihm Alberto Lista (1771—1820), Professor der Mathematik und Poetik, Journalist, Leiter von Erziehungsanstalten, zweimal verbannt und als Kanonikus in Sevilla gestorben, beliebt wegen seines gewinnenden Wesens und seines enzyklopädischen Wissens und von besonderem Einfluß als Lehrer der heranwachsenden Generation, Verfasser eines geschätzten mathematischen Lehrbuchs, einer Bearbeitung von Ségurs Weltgeschichte, einer Fortsetzung Marianas, einer wichtigen Reihe von Vorträgen über das spanische Theater, die eine gerechtere Würdigung der nationalen Schule anbahnen halfen. Aus dem salmantiner Gremium gingen ferner hervor Juan Nicasio Gallego (1777—1853), auch ein Meister der Form, und einer volltönenden, feurigen Sprache mächtig, gleichfalls mit Kerker und Verbannung vertraut, später Sekretär der spanischen Akademie, und Bartolomé José Gallardo (1776—1852), der verdienstvolle Bibliograph, während von der gleichstrebenden sevillaner Dichtergruppe sich Manuel María de Arjona (1771—1820), Felix José Reinoso (1772—1841) ablösten und der Kanonikus José María Blanco-White (1775

bis 1841), irischer Abstammung, der in England zum Protestantismus übertrat und als Professor in Oxford wirkte.

Auf dem Theater herrschte unterdessen der französische Einfluß gänzlich unbestritten. Neben der markigen Kraft Alfieris, die auch auf die Lyriker einwirkte, sind es die Trauerspiele von M.-J. Chénier, Arnault, Lemercier, Legouvé, Raynouard und die Shakespeare-Bearbeitungen von Ducis, die die Bühne beherrschen und in denen Maiquez, der spanische Talma, seine Triumphe feiert. Etwas selbständiger bewegen sich die Komödiendichter in der von Moratín vorgezeichneten Bahn, indem sie sich bestimmte gesellschaftliche Probleme auswählen mit der Absicht, gewisse Unverständigkeiten zu strafen, Charakterfehler zu bessern. In dieser Richtung übt z. B. der Mexikaner Manuel Eduardo Gorostiza (1791—1851) seine frische komische Laune; bald lehrt bei ihm eine Gesellschaft einen jungen Mann nachsichtiger urteilen, indem sie ihn erfahren läßt, wie leicht man in eine Intrige verstrickt werden kann *(Indulgencia para todos)*; bald wird ein junges Mädchen, das zu einer Eheschließung romantische Hindernisse und Schwierigkeiten verlangt, durch eine ähnliche Verschwörung aller gegen sie zur Einsicht bekehrt, daß Wohlstand und gesellschaftliche Stellung doch auch in der Ehe ein begehrenswertes Gut sind *(Contigo pan y cebolla)*. Im allgemeinen fehlt aber noch jedes Verständnis für eine freie, selbstherrliche Kunst. Als 1818 der Hamburger J. N. Böhl de Faber, den die Geschäfte seines Hauses nach Cadiz geführt, versuchte die Begeisterung W. Schlegels für Calderon auch in Spanien zum Worte kommen zu lassen, fand er Gegner an Männern, die später die ersten Wortführer des Romantizismus werden sollten. Er weckte aber doch ein Echo; sein Vorgehen lenkte Agustín Durán (1789—1862) auf die nationale Bühne und lehrte ihn deren poetische Eigenart als eine Manifestation des Volksgeistes begreifen, und weiter regte es ihn zur Sammlung der alten Romanzen an, die nach Herders Cid-Bearbeitung Grimm, Depping, Ferd. Wolf in Angriff genommen hatten. Durch diese Arbeiten wurde Durán trotz mancher Befangenheiten seines Urteils zu einem der tüchtigsten Bahnbrecher des Romantizimus in national-

spanischem Sinn, in welcher Richtung auch die Übersetzung der ersten halbwegs vollständigen Geschichte der spanischen Literatur von Bouterweck (Madrid 1829) sowie die zagen Proteste gegen die drei Einheiten in der akademischen Antrittsrede von Javier García de Búrgos (1827) wirkten. Erst in den dreißiger Jahren kam aber Spanien durch seine Emigranten mit den in Europa zum Durchbruch gekommenen geistigen und literarischen Strömungen in Berührung.

Den ersten entscheidenden Schritt in die freiere Bahn wagte der ehrenwerte konstitutionelle Staatsmann Francisco Martínez de la Rosa (1787—1862), der indessen in der Literatur wie in der Politik keiner der Stürmer und Dränger, sondern überall ein Vertreter der weisen Mäßigung und des wohlberechneten Gleichgewichts war. Durch den Einmarsch der Franzosen in Spanien seiner Professur in Granada entrissen, stellte der junge Mann seine Beredsamkeit in den Dienst der patriotischen Sache, veröffentlichte 1811 in London eine poetische Verherrlichung der heldenmütigen Verteidigung Zaragozas, ließ 1814 in Cadiz unter den einschlagenden Bomben sein patriotisches Schauspiel *La viuda de Padilla* aufführen; 1814 in Afrika interniert, 1822 Staatssekretär, dann abermals verbannt, proklamierte er 1834 als Ministerpräsident die von der Regentin oktroyierte beschränkte Verfassung, den *Estatuto real,* unterlag aber den Exaltados, fuhr jedoch fort beim schwankenden Gang der öffentlichen Verhältnisse seinem Land als Gesandter, Minister, Kammerpräsident, usw. zu dienen. Früh hatte sich Martínez de la Rosa auf der Bühne versucht mit Trauerspielen und mit Komödien, denen ihr graziös animierter Dialog gute Aufnahme sicherte (die beste darunter *La niña en casa y la madre en máscara,* wo der Freier der Tochter zugleich die weltlich vergnügungslustige Mutter courtisiert). Während seiner Verbannung in Frankreich und unter dem Einfluß der dort herrschenden Strömungen brachte er an der Porte Saint-Martin sein Drama *Aben-Humeya*, eine malerische Darstellung des Moriscos-Aufstandes in den Alpujarras mit den verhängnisvollen inneren Zwistigkeiten, denen sie erlagen, zur Aufführung, und vollendete sein Meisterwerk *La conjuración de Venecia,*

(das 1310 spielt), ein Stück von mächtiger Spannung und farbigem lokalem Gepräge, worin die Zusammenkunft des Hauptverschworenen Ruggiero mit seiner heimlich angetrauten Gemahlin im Familiengrabgewölbe von deren Onkel, dem bereits durch Spione unterrichteten Präsidenten des Tribunals der Zehn, belauscht wird, worin die Meuterei mitten im fröhlichen Karnevaltrubel ausbricht, aber von vornherein durch die Gegenmaßnahmen der Regierung vereitelt ist, worin schließlich der Richter trotz der schauderhaften Entdeckung, daß Ruggiero sein Sohn ist, unbarmherzig das Todesurteil spricht. Als dieses Stück 1834 auf der Madrider Bühne gegeben wurde, wirkte es im Gegensatz zu den kahlen Tragödien der klassischen Schule durch die kunstvolle Vereinigung malerischer Farbenpracht und ergreifender Spannung erschütternd auf die Zuhörer und gab ihnen die Ahnung einer neuen Kunst. Es war der höchste Triumph, den Martínez de la Rosa errang; hatte er sich bisher als Dramatiker, als Lyriker, als Didaktiker (mit einer *Arte poética*), auch als Romanschriftsteller versucht, so ließ er in den folgenden Jahren noch ein historisches Essai *Hernan Pérez del Pulgar* und eine Bearbeitung von Thiers' Revolution *(Espíritu del siglo)* folgen; seine poetische Schaffenszeit war abgeschlossen; andere sollten vollenden, was er mit maßvoller Kühnheit begonnen.

Der nächste, der folgte, war Mariano José de Larra (1809—37), vielleicht die einzige ausgesprochene individuelle Originalität unter den Schriftstellern dieser Epoche. Als Sohn eines Militärtierarztes in josephinischen Diensten in Frankreich aufgewachsen, brach er plötzlich seine Studien in Valladolid ab, kam nach Madrid, heiratete und griff als Broterwerb zur Feder. In zwei kleinen Blättern, die er 1828 und 30 erscheinen ließ, *El duende satírico* und *El pobrecito hablador*, gab er sich zuerst durch seine launig mutwilligen Karrikaturen zu erkennen; seine vollen Gaben als Humorist entfaltete er erst von 1831 an unter dem Pseudonym Fígaro in der *Revista española* und in anderen Blättern, indem er jetzt mit seiner geistreichen, aus Spott und Rührung gemischten Satire und seiner echtspanischen Anschaulichkeit nicht nur moralische und gesellschaftliche Unvollkommen-

heiten und literarische Tagesfragen, sondern immer schärfer und geharnischter auch die tiefen Schäden der Zeit, das nationale Siechtum, die geistige Entfremdung der einzelnen Volksklassen unter sich, die Charakterlosigkeit und Zerfahrenheit der Politik, zur Sprache brachte. Ihn selbst überkamen bei dieser zersetzenden Kritik, angesichts der Hoffnungslosigkeit der öffentlichen Zustände, und bei der Zerrüttung seiner eigenen häuslichen Verhältnisse verzweifelte Stimmungen, die er vergebens durch Reisen von sich abzuschütteln versuchte, so daß es kaum des Bruchs eines unheilvollen Liebesverhältnisses bedurfte, um ihm in den besten Jahren die selbstmörderische Waffe in die Hand zu drücken. Außer den humoristisch-satirischen Skizzen, die seine Musterleistung bleiben, verfaßte Lara eine größere politische Schrift *De 1830—35, ó la España desde Fernando VII hasta Mendizabal* (1836) und einen historischen Roman *El doncel de don Enrique el Doliente* (1835), in dem er die sagenhaften Erinnerungen an Enrique de Villenas Zauberwissen und an Macías Liebesmärtyrtum verarbeitete. Der Stoff dieses Romans ist es, den er 1834 als *Macías el Enamorado* auf die Bühne brachte, ein Stück, das nur als Bearbeitung eines nationalen Stoffs und wegen der feurigen Glut der Empfindung als ein Vorspiel der erwachenden Romantik betrachtet werden kann; denn ein Protest der subjektiven Leidenschaft gegen die Schranken der sozialen Einrichtungen wie Alex. Dumas' *Antony* oder dessen Nachbildung *Alfredo* von J. F. Pacheco (1835) will der *Macías* nicht sein; gegen eine derartige Verdrehung der sozialen Naturnotwendigkeiten lehnte sich Larras klarer kritischer Sinn entschieden auf.

Der erste, der einen deutlichen Begriff der neuen Bestrebungen und einen entschlossenen Willen, ihnen den Weg zu bahnen, mitbrachte, war ein Emigrant, dem die Amnestie von 1834 die Tore der Heimat öffnete, D. Angel Saavedra, Herzog von Rivas (1791—1865). Mitkämpfer im Befreiungskriege, hatte Saavedra bereits einen Band Gedichte, eine poetische Bearbeitung des *Paso honroso* (dessen Helden er zu seinen Vorfahren zählte) und einige Tragödien auf dem Konto (darunter jüngst den populären

Erfolg seines revolutionär angehauchten *Lanuza*), als die zweite Restauration ihn zur Flucht zwang. In England, Italien, Malta und Frankreich, wo er die Jahre der Verbannung verbrachte, lernte er nun eine Literatur kennen, von der man in Spanien keine Ahnung hatte. Die erste Frucht der neu gewonnenen Eindrücke und der Anregungen kundiger Freunde war die legendarische Dichtung *El moro expósito* (der maurische Bastard), in der er nach den fragmentarischen Angaben, die er den alten Volksromanzen entnehmen konnte, die schaurige Sage von den sieben Infanten von Lara wieder erneute. Zum Helden wählte er Mudarra, den er im Alter nimmt, wo die erste Liebe, die erste Lebensfreude erwacht, und den er in bedeutsamer Stunde das Geheimnis seiner Geburt und das tragische Geschick seiner christlichen Angehörigen erfahren läßt, die in ihm ihren Rächer erwarten. Diese Dichtung, die zeigte, welche Schätze die alte Nationalliteratur barg und wie sie zu heben waren, erschien 1834 in Paris mit einem Vorwort von Antonio Alcalá Galiano (1789—1865), das zum Manifest der literarischen Revolution in Spanien ward. In Frankreich tobte damals der Kampf um die Bühne zwischen Klassikern und Romantikern; V. Hugo feierte mit *Marion Delorme* und *Hernani* seine ersten rauschenden Triumphe. Der wehende Geist der Romantik ergriff auch den heimatfernen Spanier und gab ihm seinen *Don Álvaro, ó la fuerza del sino* (die Macht des Verhängnisses) ein, den er nach seiner Heimkehr 1835 auf die Bühne brachte. Der Held des Stückes ist einer jener vom Schicksal gezeichneten Menschen, die ohne ihr Verschulden sich und denen sie nahe treten, zum Verderben werden. Schön, reich wie ein Fürst, aber verpflichtet das Geheimnis seiner Geburt noch zu verbergen, verliebt er sich in Sevilla in die reizende Tochter des Markgrafen von Calatrava; der Vater weist ihn ab; die Verliebten verständigen sich zur Flucht, werden aber vom alten Marqués überrascht, den ein zufällig sich entladender Pistolenschuß niederstreckt. In Italien, wo Don Álvaro unter fremdem Namen dient, muß er den älteren Sohn der Familie, dem er das Leben gerettet, der ihn selber dem Tod entrissen, im Zweikampf niederstrecken; der zweite Sohn sucht

ihn im Kloster auf, wo er sich begraben wähnt, zwingt ihm noch einmal das Schwert in die Hand und fällt gerade vor der Klause, in der seine verloren geglaubte Schwester eingeschlossen lebt; mit seiner letzten Kraft durchbohrt der Sterbende die herbeieilende Büßerin, und Álvaro stürzt sich, verzweifelnd und sich verfluchend, von einem Felsen. Und dieses Drama voll unheimlicher, menschliche Proportionen übersteigender Leidenschaften, spielt sich ab inmitten einer mit liebevoller Kleinmalerei und plastischer Anschaulichkeit gezeichneten reellen Welt; den Fortgang der Handlung entnehmen wir dem abendlichen Geplauder der sevillaner Bürger beim Wasserausschank an der Brücke, oder den Gesprächen zwischen Studenten, Alkalden, Maultiertreibern und Wirtsleuten im Gasthof von Hornachuelos, oder den zufälligen Bemerkungen bei der Suppenausteilung an die Armen im Kloster de los Ángeles. Dieses Stück, welches mächtige, himmelstürmende Aufwallungen des Herzens und eine malerische Gruppierung naturwahrer Nebenfiguren mit einer inneren Wahrscheinlichkeit verbindet, die dem französischen romantischen Drama meist abgeht, erweckte in Madrid eine unbeschreibliche Begeisterung und bezaubert noch heute die Zauschauer. Allem Zweifel über die Richtung, in der die Kunst fortan fortschreiten müßte, machte es mit einem Schlage ein Ende; an die Stelle des Regelzwangs und der steifen Würde des Tons trat lebensvolle Gestaltung, gärende Leidenschaftlichkeit, malerische Anschaulichkeit und freie Übergänge von Vers zu Prosa, von hochfliegender Poesie zu eilendem Gesprächston. Durch den Tod seines älteren Bruders zum Erben des väterlichen Titels und Vermögens berufen und in die politische Laufbahn mit ihren gewaltsamen Rückschlägen hereingezogen, kehrte Saavedra noch wiederholt und mit Erfolg zur Bühne zurück, gab 1841 einen Band historischer und legendarischer Romanzen, ferner neue lyrische Sammlungen und 1848 den historischen Versuch *Sublevación de Nápoles;* er starb als Präsident des Staatsrats und Direktor der Akademie. Für die Geschichte der spanischen Literatur liegt der bedeutsame Höhepunkt seines Schaffens im *Moro expósito* und *Don Álvaro.*

Sein großer Bühnensieg war von augenblicklicher und nachhaltiger Wirkung. In Spanien, wo die Romantik nicht einer tief eingewurzelten nationalen Tradition entgegentrat, sondern als ein Wiederaufleben der glorreichen Bühne des 17. Jahrhunderts gelten konnte, verlangte das Publikum nichts besseres als Leben und mächtige Leidenschaften und eine mit sinnlicher Anschaulichkeit vorgeführte Handlung. Bot man ihm diese, so geizte es nicht mit seinem Beifall. Den nächsten großen Triumph feierte 1836 mit seinem *Trovador* (dem später Verdi das Libretto seiner berühmten Oper entnahm) ein junger Mann von 23 Jahren, Fahnenflüchtiger seines Bataillons, Antonio García Gutierrez (1813—84). Die satanische Zähigkeit, mit der die alte Zigeunerin ihre Rache verfolgt, die glühende, gegen das soziale Veto sich aufbäumende Liebe, der flammende Lyrismus und die meisterhafte Diktion zündeten begeisternd; es war ein verheißender Anfang, dem die späteren Erfolge des Dichters nicht ganz entsprachen; er selber verließ 1844 mißvergnügt den spanischen Boden, kehrte aber nach fünf Jahren aus Amerika zurück und wendete sich wieder der Bühne zu, ward Mitglied der Akademie und Direktor des archäologischen Nationalmuseums. Im nächste Jahre (1837) errang unter gleich großem Jubel Juan Eugenio Hartzenbusch (1806—80) mit den *Amantes de Teruel* seinen Platz unter den Meistern der Bühne, weniger vielleicht durch die gewandte Fügung und Motivierung der Handlung als durch die tiefsinnige Poesie, die er dem Ausdruck einer allbewältigenden und grenzenlos unglücklichen Liebe verlieh. Hartzenbusch, der Sohn eines deutschen Kunsttischlers und einer Spanierin, den die gute Aufnahme dieses Stücks von beschwerlichen Sorgen befreite, blieb im nächsten Jahrzehnt einer der fruchtbareren, talentvolleren und selbständigeren Versorger der Madrider Bühne, und gleichzeitig machte er sich um das ältere spanische Theater durch seine wertvollen Ausgaben von Tirso de Molina, Calderón und Ruiz de Alarcón verdient; 1862 zum Direktor der Nationalbibliothek ernannt, sicherte er sich durch sein bescheidenes, ernstes Wesen und seine gediegene Gelehrsamkeit ein hohes Ansehen unter seinen Landsleuten. Die extremsten Unge-

heuerlichkeiten der Romantik, die bisher vermieden worden waren, tischte Antonio Gil de Zárate (1796—1861) den Zuschauern vor; 1835 hatte seine, lange Zeit von der Zensur unterdrückte Tragödie *Blanca de Borbón* ein Aufsehen erregt, das einer kleinen antiromantischen Demonstration gleichkam; aus Eigenliebe und um seine Kritiker zu beschwichtigen, gab darauf der bühnengewandte Dichter 1837 seinen *Cárlos II el hechizado,* ein an Hugos Notre-Dame gemahnendes Schauerstück, worin der Beichtvater des schwermütig kränkelnden Königs seine Gewalt als Inquisitor im Interesse seiner sündigen Gier gegen ein junges Mädchen mißbraucht, dem er die Schuld am Gemütszustand des Königs zuschiebt; vergeblich entdeckt der König in ihr seine Tochter, Frucht seiner einzigen Liebe, er ist bereit, sie auszuliefern, als ihr Geliebter sie am fanatischen Mönch rächt. Später lenkte Gil de Zárate in vernünftigere Bahnen ein und erntete besser verdiente Erfolge.

Wenn das Wesen der Romantik zum guten Teil im Ausdruck hochwallender, ungezügelter Leidenschaften liegt, so hatte sie sich andererseits die Aufgabe gestellt, das menschliche Leben in seiner ganzen Fülle und Vielgestaltigkeit vorzuführen. Beide Tendenzen mußten sie zum historischen Drama führen; denn in dessen Rahmen ließ sich das farbreiche Bild ganzer Epochen mit ihren eigenartigen Sitten und Kulturzuständen am natürlichsten mit den gewaltigen, triebartigen Ausbrüchen der Stürme des Menschenherzens in titanenhaften Individuen vereinigen. Historische Dramen sind es denn auch vorwiegend, die der Bühne zugehen, von Hartzenbusch *Alfonso el Casto, La jura de Santa Gadea* (ein Cid-Drama), *La muerte de Pelayo*, *Vida por honra* (mit dem Herzog von Villamediana als Hauptperson); von García Gutierrez *Simon Bocanegra* (aus Genuas großer Zeit) und die späteren *Venganza catalana* (Roger de Flor) und *Juan Lorenzo;* von Gil de Zárate *Rodrigo*, *Don Álvaro de Luna, Guzman el Bueno* (1842) seine beste Leistung; von Escosura *La Corte del Buen Retiro* (1837) gleichfalls mit Villamediana als Helden; von Mariano Reca de Togores, Markgraf von Molíns *Doña Maria de Molina* (Mutter und Vormundin Fernandos IV.);

von Ventura de la Vega *La muerte de César;* von Ramón de Navarrete *Rodrigo Calderón;* von der Cubanerin Gertrudis Gómez de Avellaneda *Alfonso Munio,* ihr großer Erfolg vom Jahre 1844, usf. Auf diesem Gebiete begegneten und kreuzten sich die Einflüsse aus Frankreich mit denen der alten heimischen Bühne, deren dauerhaftesten Verdienste gerade in der historischen Komödie lagen; und in den vierziger Jahren macht sich außerdem auch der klassische Rückschlag fühlbar, den in Paris das Auftreten der Rachel und das Debüt Ponsards hervorgerufen hatten. Daß die historische Auffassung in diesen Dramen keine objektiv wissenschaftliche ist, sondern von den romantischen Aspirationen der Zeit tief beeinflußt und oft irregeleitet wird, versteht sich von selbst. Das Wichtige ist aber, daß überall die klassische, das allgemein menschliche hervorkehrende und daher leicht schematische und oberflächliche Psychologie durch eine mit individuellen Zuständen, oft mit exorbitanten Überschwenglichkeiten und mit nervös pathologischen Spannungen und Explosionen operierende, neue Motivierung ersetzt wird, wodurch die alten Stoffe durchaus verjüngt, reicher gestaltet und oft recht wirkungsvoll umgewertet werden.

Ein ähnliches Schauspiel wie das Drama bietet uns das Lustspiel im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts. Neben der widerstandslosen Hingabe an alle Modeeinflüsse aus Frankreich und dem tastenden Rückgreifen auf die ältere Bühne bekunden sich aufstrebende individuelle Eigenarten, die nach Selbständigkeit und freier Entfaltung ringen, denen es aber in Gegenwart einer unfertigen, durch revolutionäre Zuckungen unterwühlten und selber zwischen heimischer Eigenart und den umgestaltenden Einflüssen aus der Fremde hin- und herschwankenden Gesellschaft nicht recht gelingen will, einen festen inneren Halt zu gewinnen. Der Name, an den das Wiedererstehen des spanischen Lustspiels sich knüpft, ist der des fruchtbaren Navarresen Manuel Bretón de los Herreros (1796—1873), der 1824 mit dem Lustspiel *A la vejez viruelas* (dem Alter, die Blattern!) seinen ersten Erfolg errang und in den folgenden dreißig Jahren nicht weniger als 175 dramatische Schöpfungen

teils eigener Erfindung, teils Übersetzungen auf die Bühne brachte. Mit einer unerschöpflichen komischen Verve, einer sprudelnden Fülle treffenden Witzes von unwiderstehlicher Wirkung und spöttisch epigrammatischer Schärfe begabt und ein Meister in der spielenden Überwindung metrischer Schwierigkeiten, ist für ihn Handlung und Aufbau seiner Stücke die geringste Sorge; im Detail, im zündenden Witzwort, in den zuckenden Blitzen seiner heiteren Einfälle liegt seine Stärke, seine Originalität. Eine junge Witwe von drei lächerlichen Freiern umworben *(Marcela),* ein biederer Aragonier, dem es in Madrid ungemütlich ist *(El pelo de la dehesa),* ein Totgeglaubter, der unerwartet zurückkehrt *(Muérete y verás),* das ist ihm Stoff genug, um seine Laune zu entfalten, um die Sitten des Tages, die Eigenheiten der Madrider Gesellschaft ohne philosophische Tiefe vielleicht, aber mit einer unnachahmlichen, leicht über die Oberfläche hingleitenden Grazie und mit einer prächtigen Lebensfrische zu durchhecheln und sich zum dauernden Liebling des Publikums zu machen. Einen begabten Schüler fand Bretón im Andalusier Tomás Rodríguez Rubí (1817—90), der auch die historische Komödie in Scribes Manier einbürgerte und pflegte und mit Stücken wie *La rueda de la Fortuna* (Glück und Fall des Marqués de la Enseñada), *La Corte de Cárlos II,* große Kassenerfolge erzielte; er selber ging später ganz zur politischen Karriere über. Mit glücklichem Griff schildert der indolente Argentinier Ventura de la Vega (1807—65) im *Hombre de mundo* (1845), wie die Erinnerungen an die ausschweifenden Jugendjahre dem Weltmenschen das reine Glück seiner Ehe durch das stete Bangen vor den früher selbstgeübten Verführungskünsten verbittern. Auch Hartzenbusch versuchte sich mit Erfolg auf dem Felde des Lustspiels.

Neue Laute ließ auch die Lyrik unter dem Wehen des romantischen Geistes vernehmen, indem in ihr die Auflehnung aller passionell-egoistischen Kräfte im Menschen gegen die sozialen Schranken zum Ausdruck gelangt. Diesen Byronschen Geist des Aufruhrs, der Friedlosigkeit, des ausschweifenden Verlangens nach Genuß und des lebensüberdrüssigen Weltschmerzes vertritt in seinem Leben wie

in seinen Dichtungen José de Espronceda (1810—42), der begabteste unter Listas Schülern. Im Standquartier einer Guerillas-Truppe geboren und mit 14 Jahren wegen Geheimbündelei in ein Kloster in Guadalajara relegiert, faßt er nach seiner Rückkehr nach Madrid jene Neigung, die er im *Canto á Teresa* verewigt hat, eilt heimlich über Lissabon nach England, wo er die Geliebte verheiratet wiederfindet, entführt sie nach Paris, wo er auf den Barrikaden von 1830 mitkämpft, kehrt 1833 nach Spanien zurück, wird aus der Königlichen Leibgarde wegen eines Spottgedichts ausgestoßen, als Journalist flüchtig, als Mitwirkender an den Umwälzungen von 1835 und 1836 zum Legationssekretär im Haag und Deputierter der äußersten Linken, bis ihn eine Halsentzündung wegrafft. In seinen Gedichten, die Byrons und V. Hugos Einfluß verraten, entfaltet er im Ausdruck seiner leidenschaftlichen Aufwallungen eine lyrische Wärme, eine Macht der Phantasie, eine Tiefe der ungefesselten, hochmütig verzweifelnden und blasiert enttäuschten Gefühle, daß sie noch heute ebenso jung klingen, wie als sie seinen Lippen entflogen. Mit Vorliebe verleiht er das Wort den von der Gesellschaft Verstoßenen, dem Bettler, dem zum Tode Verurteilten, dem unter dem Fluch der Ehrlosigkeit stehenden Henker, oder dem Korsaren, dem geächteten Beherrscher des sturmdurchbrausten Meers. Eines der glänzendsten Produkte seiner Phantasie ist die Legende vom 'Studenten von Salamanca', den mitten in seinem tollen Don Juan-Leben eine verhüllte Frauengestalt am Fuße eines Kruzifixes warnt; ihn aber wandelt die Lust an, auch sie zu verführen, er folgt ihr immer weiter bis ins Reich der Toten, wo sie sich als Gerippe enthüllt und sich als seine Braut an ihn heftet. Noch großartiger angelegt und teilweise von erhabenem Schwung, aber absichtlich incoherent sind die 6 Gesänge von *El diablo mundo,* wie es scheint, eine Symbolik des menschlichen Lebens, das uns wie im Traume in Schuld, Verbrechen und Elend verstrickt und uns als einzige reine Wonne eine oft verkannte, flüchtige Stunde der Liebe vorbehält. Hier auch offenbart sich Espronceda's glühender, exzentrischer Genius, dem die künstlerische Selbstbeherrschung fehlt, dem aber im auf-

lodernden Schwung seiner Begeisterung überraschende Gewalt zu Gebote steht.

In kurzer Frist erstand ein Schwarm von Lyrikern, die der neuen Strömung folgten und mit ihren Eingebungen die belletristischen Blätter füllten. Die nennenswertesten mögen sein: Enrique Gil y Carrasco (1815—46) mit seiner verschwenderisch prächtigen Sprache und weichen Schwermut, José Bermúdez de Castro mit seinen schaurigen Balladen, und sein Bruder Salvador (Herzog von Ripalda), der Legendendichter Gregorio Romero Larrañaga, Nicomedes Pastor Díaz mit seinem bittern Weltschmerz, der Valencianer Piarist Juan de Árolas (1805—49) mit seiner glühenden Erotik und seinen glänzenden orientalischen Phantasien, und die beiden Dichterinnen Gertrudis Gómez de Avellaneda und Carolina Coronado unter einem ganzen Schwarm ihres Geschlechts.

Den Höhepunkt und Abschluß der romantischen Bewegung bezeichnet José de Zorrilla (1817—93), den seine an Larras offenem Grabe gesprochenen Verse mit einem Schlag berühmt machten. Rasch ließ der junge Mann, der das Rechtsstudium für die Literatur verlassen hatte, einen Band Gedichte nach dem anderen erscheinen, worunter besonders seine Verslegenden Anklang fanden, dann wendete er sich mit gleicher Fruchtbarkeit der Bühne zu, versuchte sich abermals mit einer größeren epischen Dichtung *Granada*, siedelte 1855 nach Mexiko, wo er bis 1866 blieb; halbvergessen kehrte er wieder, griff neuerdings zur Feder und gab noch einige Verserzählungen *(La leyenda del Cid* u. A.) und autobiographische Erinnerungen *Recuerdos del tiempo viejo*. Eine Nationaldotation sicherte ihm ein sorgenloses Alter, und vier Jahre vor seinem Tode wurde er in der Alhambra feierlich zum Dichter gekrönt. Von seinen ersten weltschmerzlich zweifelnden Anwandlungen kam Zorilla bald zurück und wählte nun mit bewußter Absicht seine Stoffe, seinen Ton in rein spanischem Geist und gab ihnen auch in der frommen Gläubigkeit spanisches Gepräge. Eben die Verslegenden wurden seine Führer in diesem Streben, indem sie ihm gleichsam eine Verbindung von der Vergangenheit zur Gegenwart, oder noch besser

zu der dichterisch geahnten Zukunft herstellten. Die Sagen, die er verarbeitet, knüpfen zumeist an lokale Traditionen an, wie die vom Kreuz in Toledo, das ein nach Flandern gehender Krieger zum Zeugen eines Eheversprechens genommen, und dessen Christusbild die Wahrheit der Aussage der verlassenen Braut gegen das Leugnen des Pflichtvergessenen mit vorgestrecktem Arm beschwört. Nicht historische Treue, nicht etwa die antiquarische Genauigkeit der Schilderungen, sondern lediglich die frisch schöpfende Phantasie und der beredte Schwung des Dichters sicherten Zorrillas Verslegenden ihre große Beliebtheit. Auch in seinen Bühnenstücken bemüht er sich, an nationale Traditionen anzuknüpfen, gestaltet sie aber in eigener Weite um; so wird Pedro der Grausame in *El zapatero y el rey* (König und Schuster) zum königlichen Verbündeten des niederen Volks gegen die beide gefährdenden Übergriffe einer tyrannischen Feudalaristokratie, so läßt er in seiner Don Juan-Bearbeitung *(D. Juan Tenorio)*, die jedes Jahr in ganz Spanien am Allerseelentag gegeben wird, den gottverleugnenden Verführer in der letzten Minute durch eine wahre Liebe zur reuigen Erkenntnis bewogen und dadurch gerettet werden. In Zorrilla vollzieht sich dergestalt mit großem Glanz, aber mit manchen Unvollkommenheiten die Assimilation der Romantik, wie sie von außen importiert war, an den spanischen Nationalgeist, und man begreift, daß er seinerzeit als die Verkörperung dieses Geistes erscheinen konnte.

Von Frankreich erhielt auch die Prosaliteratur ihre nächsten Anregungen. Um die Mitte der dreißiger Jahre waren es zuerst die sittengeschichtlichen Skizzen, die in Mode kamen. Noch vor Larra, der darin ein Meister werden sollte, griff Serafín Estébanez de Calderón (1799—1867) die von Jouy, dem 'Hermite de la Chaussée d'Antin', geschaffene Form auf und lieferte unter dem Verstecknamen 'El Solitario' eine Reihe von Schilderungen aus dem andalusischen Volksleben *(Escenas andaluzas)*, die sich durch farbige Buntheit und humorvolle Detailbeobachtung auszeichnen, die aber, trotz ihres inneren Wertes, die Vorliebe ihres Verfassers für lokale Ausdrücke und künstliche Archaismen nicht recht populär werden ließ. Mit

größerem Anklang schilderte Ramón de Mesonero Romanos (1803—82) als 'Curioso parlante' mit harmloser Jovialität und etwas breiter minutiöser Treue die Sitten Madrids in jenen Jahren des Übergangs, in denen sich seine Umwandlung zur modernen kosmopolitischen Hauptstadt vollzog *(Escenas matritenses)*. Teils Erinnerungen und solche, die noch in das 18. Jahrhundert zurückreichen, teils frische Eindrücke sind es, die José Somoza (1781—1852) in seiner feinen expansiven Art mitteilt. Bald geriet aber die Gattung als ein Produkt der Mode in gröbere Hände und endete, wie es nicht anders sein konnte, in Trivialität. Als freundlicher Beobachter seiner Zeit hat sich Mesonero Romanos auch in seinen *Memorias de un setentón* (1881) bekundet, während Estébanez von seinem Neffen Cánovas del Castillo ein würdiges Denkmal gesetzt wurde *(El Solitario y su tiempo,* 1883*)*.

Wenig Erfreuliches zeitigte die rege Tätigkeit, die im Gebiete des Romans zur Entfaltung kam. Buchhändlerische Spekulation und literarische Handlangerarbeit reichen sich hier die Hände, um die Lesewut eines ungebildeten Publikums auszubeuten, und kaum erhebt sich hier oder dort aus dem Wust eilfertiger Übersetzungen und flacher Nachahmungen ein besseres Werk, das von künstlerischem Streben oder von natürlichen Erzählergaben und feinem Sprachsinn zeugte. Am beliebtesten ist die Form von Roman-Bibliotheken, von denen die erste 1816 anfing zu erscheinen und bei ihrem guten Absatz bald andere anregte. Übersetzungen gingen voran, eigene Versuche folgten; es fand sich aber keiner, der den Stoff zum spanischen Walter Scott gehabt hätte. Lesbar ist vielleicht Larras *Doncel de D. Enrique el Doliente,* weil er in den Schicksalen seines tragischen Liebeshelden etwas von seinen eigenen glühenden Empfindungen zum Ausdruck brachte; fehl schlug hingegen Espronceda's *Sancho Saldaña,* Roman aus dem 13. Jahrhundert; nicht besser ging es dem *Golpe en vago* von José García Villalta, der im 18. Jahrhundert spielt; die von S. Estébanez Calderón skizzierte tränenreiche Liebesgeschichte *Cristianos y moriscos* bleibt ohne richtige Lösung; wohl nicht an Sorgfalt in den Vorstudien, aber

an natürlicher Erzählergabe gebricht es Martínez de la Rosa in seiner *Isabel de Solís*, die die Geschicke der zur Königin von Granada erhobenen christlichen Gefangenen mit dem Bild der letzten Maurenkämpfe auf spanischem Boden verbindet; zu hohem Pathos steigert sich die Geschichte zweier immer wieder getrennter, bis in den Tod getreuer Liebenden im *Señor de Bembibre* von Enrique Gil; von Gefühl und Lokalfarbe strömt auch der *Infante de Mallorca* des Mallorquinen Tomás Aquiló über; an G. Sand und lady Beecher-Stowe lehnt sich die Avellaneda an; zu den besseren und fruchtbareren Romanschriftstellern ist endlich der Staatsmann Patricio de la Escosura (1807—78) zu zählen, der in seinem bewegten Leben als Militär und Diplomat sich fast in allen literarischen Gattungen versucht hat, aus dessen Feder unter anderem der Text zu dem Prachtwerk *La España artística y monumental* (Paris 1842—49) stammt; im *Patriarca del Valle* schildert er Ereignisse aus den Revolutionsjahren 1834 ff. in einer seltsamen symbolisch-phantastischen Umrahmung, und später arbeitete er auch seine Jugenderinnerungen in den *Memorias de un colonel retirado* zum Roman um. Und dichter und dichter wird die Phalanx; was aber Spanien fehlte zu einer gedeihlichen Pflege des historischen Romans, war die wissenschaftliche Vorarbeit der Geschichte; es gab keine genügenden detaillierten Einzeldarstellungen einzelner Geschichtsperioden, keine ausführlichen Memoirenwerke, keine eingehenden Untersuchungen zur Sittengeschichte. Aller Schwung der Phantasie kann aber die gründliche Kenntnis der Vergangenheit mit ihren Einrichtungen, ihren Gebräuchen, ihrem verborgenen Kleinleben nicht ersetzen, wo es einen historischen Roman zu schaffen gilt.

Was sollte geschehen? Sollte Spanien wirklich nicht fähig sein, die Tradition des Cervantes, der Schelmenromane aufleben zu lassen? Sollten in der Tat, wie manche glaubten, weder seine Sitten, noch seine Geschichte, ja nicht einmal die spanischen Namen sich für Romane eignen, so daß man für immer auf den Bezug aus der Fremde angewiesen wäre? — Die klärende Antwort auf diese Fragen gaben die Erzählungen und Novellen, die zwischen 1848

und 1858 unter dem Namen Fernan Caballero erschienen, und die die spanische Prosafiktion in die Bahnen eines gesunden Realismus auf echt nationaler Grundlage einlenken ließen. Unter jenem Namen, das fühlte man, verbarg sich kein Schriftsteller von Profession, manches verriet die Hand und den Geist einer Frau, und so war es tatsächlich. Der wahre Name der Verfasserin war Cecilia de Arrom, geb. Böhl de Faber (1796—1877). Tochter einer Spanierin, aber in Morges am Genfersee geboren, kam sie mit 16 Jahren nach Spanien und heiratete einen reichen Gardeoffizier, den Marqués de Arco-Hermoso, und in zweiter Ehe den Advokaten de Arrom, der ihr Vermögen durchbrachte und als Konsul nach Australien ging. Auf dem Lande zurückgezogen, lebte sie nun ihren literarischen Neigungen und gab als ersten Versuch den Roman *La Gaviota,* dem *Elia*, *Clemencia, La familia de Alvareda*, *Lágrimas* und eine Reihe kürzerer Erzählungen, wie *Pobre Dolores*, u. A. folgten. Fast alle diese Erzählungen begnügen sich mit einer höchst einfachen Handlung, und auch die Charakterzeichnung verrät eine gewisse Schwäche; nicht die stoffliche Erfindung gibt ihnen ihren Wert, ihr eigentümlicher Reiz liegt vielmehr in der sinnigen Verbindung liebevoller Landschaftsschilderung mit Genrebildern aus dem wirklichen Leben. Es sind um einen Erzählungskern gruppierte Sittengemälde. Wie H. de Balzac vertritt Fernan Caballero die Ansicht, daß dem Sittenroman eine wichtige Mission neben der Geschichte zufalle; denn wo diese auf das anschauliche Detail des täglichen Lebens nicht eingehen könne, da trete der Roman ergänzend ein; von Rechts wegen sollte jede Provinz ihren Romanschriftsteller haben als kulturhistorischen Zeugen für die Zukunft. Diese Aufgabe suchte Fernan Caballero für Andalusien zu verwirklichen, indem er mit warmer Liebe, mit fein nüancierter Anschaulichkeit, oft mit tiefer Bewegung, öfters mit fröhlichem Humor, das Leben der andalusischen Bevölkerung in seinen Freuden und Leiden schilderte, immer nach eigener Beobachtung, direkt nach der Natur, lauter schlichte Existenzen ohne hervorragende Größe, ohne hervorstechende Eigentümlichkeiten, aber mit ächt lokalem Gepräge in der natürlichen landschaftlichen Umgebung.

Eine gewisse Weitläufigkeit in den Beschreibungen, ein starkes Hervortreten der lehrhaften Absicht und der katholischen Überzeugung bekundet sich dabei, verstärkt aber den Eindruck des echtspanischen Fühlens und Denkens des Verfassers. Der weibliche Zug, der hierin zu Tage tritt, offenbart sich in edler, gewinnender Weise in den Erzählungen selber. Meistens bieten diese die Entwicklung eines weiblichen Charakters oder das Bild eines weiblichen Schicksals, wie z. B. *La Gaviota* (Die Seemöve), das ungeberdige Fischerkind, das den deutschen Arzt heiratet, der ihre schöne sonore Stimme entdeckt hat und ausbildet, die dann als gefeierte Sängerin in Sevilla sich an den Stierkämpfer Pepe Vera hängt, um nach seinem Tod und dem Verlust ihres Organs das keifende Weib des Dorfbarbiers zu werden, — oder *Elia*, die Pflegetochter der alten Marquesa, in deren Herzen die erste Liebe erblüht, und die nun erfahren muß, daß sie nicht in die Gesellschaft gehört, und verzichtend ins Kloster tritt, — oder *Clemencia*, die junge Witwe, die nach den Leiden ihrer ersten Ehe, vor eine neue Wahl gestellt, dazu geführt wird, den biederen, wenig geformten Landedelmann dem glänzenden, egoistischen Weltmann vorzuziehen, usw. Der eigentliche Reiz der Erzählungen bleibt indessen, wie gesagt, in den Schilderungen der andalusischen Natur und der andalusischen Volkssitten in ihrer schlichten Urwüchsigkeit zu suchen; sie geben der Erzählung das Leben, und durch ihre Entdeckung gewissermaßen hat Fernan Caballero dem spanischen Roman eine neue Bahn eröffnet, auf der fortschreitend andere, jeder nach seinen Gaben und persönlichen Fähigkeiten, weitere Gebiete gewinnen und erschließen konnten.

Der erste, der dem Ruf folgte, war ein Kind des Baskenlandes, das der Ausbruch des Karlistenkriegs nach Madrid geführt, Antonio de Trueba (1821—89). Aus dem Volk hervorgegangen, liebt es dieser, populäre Motive, Sagen, Märchen, Parabeln, Anekdoten zu verarbeiten, teils nach den Erinnerungen seiner Kindheit, teils nach Sammlungen, die er selber anlegte, teils auch nach eigenen Einfällen; zuerst wählte er die Versform, später (von 1859 an) fuhr er in Prosa fort; sein Revier bleibt das Baskenland, das

ihm als ein Land arkadischer Unschuld und urväterlicher Sittenreinheit vorschwebt. Seine Landsleute lohnten es ihm durch die Ernennung zum Archivar und Chronisten der Herrschaft Biscaya, was ihn zur Sammlung der historisch-legendarischen Überlieferung seiner Heimat veranlaßte. Mit dem Geschmack am konventionell sentimentalen Bauernidyll ist auch Truebas lange Zeit unbestrittener Ruhm etwas verblichen.

Stärkere Züge zeigt Pedro Antonio de Alarcón (1833—91). In Guadix von einer altadeligen, aber verarmten Familie geboren, tauschte dieser den Seminaristenrock gegen die Journalistenfeder ein und kämpfte mit dem Eifer der Jugend in den Reihen der Linken. Er schrieb viel und ein bischen überall, um sich bekannt zu machen, bis er 1859 als Freiwilliger den Krieg in Marokko mitmachte und mit seinem *Diario de un testigo de la guerra de Africa* (1860) einen glänzenden und verdienten Erfolg erzielte; nun wendete er sich fast ausschließlich der Politik zu, kehrte aber 1874 mit seinem gelungensten Werke *El sombrero á tres picos* (Der Dreispitz) zum Roman zurück; diese echt spanische Erzählung vom Attentat des Corregidors (des Trägers des besagten Dreispitzes) auf die Ehre der schönen Müllerin und vom Racheversuch des Müllers nach dem *jus tallionis,* die nach allerlei Zufälligkeiten und Verwicklungen schließlich für beide Parteien glimpflich auslaufen, gemahnt mit ihrem Humor, ihrer drastischen Erzählungsweise und der geschickten Verschlingung der Fäden an Dickens' Art und Ton. Inzwischen hatte sich in Alarcóns politisch religiösen Ideen ein Umschwung vollzogen, der in dem Aufsehen erregenden Roman *El escándalo* zum Ausdruck kam; verwundert sah man den einstmaligen Revolutionär für die Jesuiten eintreten. Von neuem zog ihn dann die Politik in ihre Kreise; dann folgten noch die Tendenzromane *El niño de la bola*, *La pródiga* und die heitere Erzählung *El capitan Veneno*. In den Zwischenräumen seiner Romanschriftstellerei gab Alarcón auch einige Reiseschilderungen. 1881 zog er sich von der öffentlichen Tätigkeit zurück und legte mit dem Rückblick auf seine Laufbahn *Historia de mis libros* (1884) auch die Feder endgültig nieder.

Das Ideal, das Fernan Caballero zuerst erstrebt hatte, brachte José María de Pereda (geb. 1834) seiner Verwirklichung am nächsten. In Polanco in der Provinz Santandér geboren und begütert, hat Pereda nur einige Studienjahre und eine Legislaturperiode als Abgeordneter in Madrid zugebracht; seiner asturischen Heimat widmete er seine Liebe und sein hervorragendes Beobachtungs- und Beschreibungstalent. 1864 erschienen seine *Escenas montañesas*, 1871 die zweite Serie, und bald folgten nun in gedrängterer Reihe neue Serien von Skizzen und geschlossene Erzählungen, die entweder gleich jenen ersten das Landleben der Provinz schildern *(Bocetos al temple* 1876, *El sabor de la tierruca* 1882), oder uns unter die Fischerbevölkerung von Santandér versetzen und uns den Kampf des Menschen mit dem verräterischen Meere vorführen *(La leva, Sotileza* 1884, *La puchera* 1889) oder uns weiter hinauf in das Hochland geleiten *(Peñas arriba* 1895); auch spezielle lokale Figuren wie die verschiedenen Saisongäste *(Tipos trashumantes* 1877) oder den in Amerika reich gewordenen Parvenü *(Don Gonzalo González de la Gonzalera* 1879) zeichnet er mit festem Griffel. Lange beschränkte sich Peredas Ruf auf die Grenzen seiner Provinz, bald eroberte er sich aber ganz Spanien und wagte nun auch einige Abstecher in entlegenere Gebiete mit den Tendenzromanen *El buey suelto* (1878), den „petites misères" des Junggesellenlebens, *De tal palo tal astilla* (1880), einer Antwort auf Pérez Galdós' *Gloria, La Montalvez* (1888), einer Kritik der Madrider Gesellschaft, und mit dem historischen Roman *Pedro Sanchez* (1884), in dem er die Revolution von 1854 erzählte, die er in Madrid miterlebt hatte. Im allgemeinen haftet aber Pereda mit zäher Liebe an der heimatlichen Erde, und er ist im engsten, und zugleich vollsten Sinne des Wortes der Dichter des asturischen Nordens; dabei ging er einen guten Schritt weiter als Fernan Caballero und verlieh seinen Landschafts- und Sittenschilderungen nicht nur das energische Relief eines rücksichtslosen Realismus, sondern ahmte mit dem Sinne eines feinen, sprachgewandten Stilisten auch die Rede und den Ton des Volkes in seiner Urwüchsigkeit (nicht Trivialität) nach, was in Spanien beim großen Abstand der

akademischen Literatursprache von der Sprache des täglichen Lebens ein neues und kühnes, schwieriges und verdienstvolles Unternehmen war. Peredas stilistische Meisterschaft und einzigartige Schilderungsgabe haben die Schwierigkeit überwunden.

Ein Meister des Prosastils ist auch der Diplomat und Staatsmann Juan Valera (geb. 1827), der in seinen Romanen *Pepita Jimenez* (1874), *Las ilusiones del doctor Faustino* (1876), *El Commendador Mendoza* (1877), *Doña Luz* (1878), *La pródiga*, *Pasarse de listo* (1888), *La buena fama* (1895) Probleme des modernen Lebens mit feiner weltmännischer Skepsis behandelt. Die spanische Akademie hatte Valera bereits als Gelehrten, Dichter und literarischen Kritiker ihre Pforten geöffnet, als er sich dem Roman zuwendete. Unter dem Eindruck einer anhaltenden Lektüre mystischer Erbauungsbücher, deren tiefen Reiz er empfand, ohne innerlich überzeugt und hingerissen zu werden, schrieb er sein erstes Werk, das einen kurz vor dem Empfang der Weihen noch einmal ins Elternhaus zurückgekehrten Seminaristen dem weiblichen Reiz der Titelheldin Pepita Jimenez gegenüberstellt und in einer gewagten Krisis unterliegen und dem Beruf, der ihn zuerst mit solchem Hochmut erfüllte, untreu werden läßt. Ähnlich verkörpert der Doktor Faustino jene Elemente weltlicher Lockungen und des Unglaubens, die die gegenwärtigen Generationen quälen oder verstricken. In Mendoza und Doña Blanca kreuzt sich der Kontrast der Gläubigkeit und voltairianischen Unglaubens mit dem Bewußtsein eines gemeinsamen Fehltritts und der Gewissensfrage, ob das Kind jener Schuld die Güter des hintergangenen Gatten ohne Frevel erben dürfe. Und so gehen die Probleme weiter, immer mit der gleichen bestrickenden Analyse, dem gleichen weltmännischen Optimismus, der gleichen klaren, fesselnden Darstellung, die manche Längen und Kompositionsfehler übersehen läßt. Auch mit kleineren phantastischen Erzählungen hat Valera Anklang gefunden und seine Stelle unter den ersten spanischen Erzählern der Gegenwart behauptet.

Der historische Roman hatte in Spanien den Schiffbruch der Romantik überlebt. Abgesehen von einzelnen

beachtenswerten Leistungen wie *Doña Blanca de Navarra, Doña Urraca de Castilla* des Navarresen Francisco Navarro Villoslada und *Amaya* desselben, das die Versöhnung der Basken und Westgoten im gemeinsamen Kampf gegen den Islam schildert (1879), oder das Jugendwerk Cánovas del Castillos *La Campana de Huesca* (1854), bewegen sich auf diesem Gebiete die zahlreichen Produktionen von Manuel Fernández y González, der, mit wahrem Talent begabt, sich der handwerksmäßigen Vielschreiberei in der schlimmsten Manier des älteren Dumas hingab. Zu dauernder, wahrhaft künstlerischer Bedeutung erhob sich der historische Roman erst unter der Hand von Benito Pérez Galdós (geb. 1845), einem der ernstesten, arbeitsamsten und erfolgreichsten unter den modernen spanischen Romanschriftstellern. In Las Palmas, der Hauptstadt der canarischen Inseln geboren, kam er 1863 nach Madrid und trat 1871 mit seinen ersten Romanen *La fontana de oro* (eine literarische Gesellschaft unter Ferdinand VII.) und *El audaz* (ein Radikaler aus früherer Zeit) hervor. Mit *Doña Perfecta*, *Gloria* und *La familia de León Roch* (1876 bis 1878) wagte er sich alsdann auf das Gebiet des Tendenzromans, indem er die religiösen Gegensätze der Gegenwart in ihren pathetischsten Konflikten zum Gegenstand wählte; so sehen wir beispielshalber in *Gloria* die Nichte eines Bischofs von einem Juden verführt, und ihre Familie will eher die Schande tragen als in eine Ehe einwilligen. Neutralen Boden und das wahre Feld seiner Begabung betrat Pérez Galdós wieder, als er 1879 nach dem Vorbild von Erckmann-Chatrian die Napoleonische Invasion in der fortlaufenden Serie der *Episodios nacionales* und gleich darauf in einer zweiten Serie die weiteren Ereignisse der Regierung Ferdinands VII. zu erzählen unternahm. Mit seiner durch ein gründliches Studium der Zeit und eine eiserne Produktionskraft unterstützten Erzählergabe schuf er eine wahre nationale Epopöe im Rahmen einer autobiographischen, mündlich gedachten Erzählung. Dann kehrte er wieder zu den Problemanalysen zurück und erweiterte sie als *Novelas españolas contemporaneas* zu einer umfassenden Romanserie, die wie die Balzacs und Zolas zu einer vielverzweigten

Familienchronik gruppiert sind und sich die Anatomie der modernen Gesellschaft zur Aufgabe machen; als die bedeutendsten darunter gelten *Fortunata y Jacinta* und *Angel Guerra*. Unlängst hat der rastlose Dichter eine dritte Serie der *Episodios nacionales* eröffnet. Spät und anfänglich ohne rechtes Glück wendete sich Pérez Galdós der Bühne zu, bis er jüngst den lärmenden Erfolg seiner *Electra* erlebte, der infolge der begleitenden Straßenszenen allgemeines Aufsehen erregte.

Unter den jüngeren Vertretern des Romans haben sich ihren Rang bereits gesichert der Kritiker und Professor der Rechte Leopoldo Alas, pseud. Clarín (geb. 1852), Armando Palacio Valdés (geb. 1853), die vielseitige Schriftstellerin Emilia Pardo Bazán (geb. 1851) und der Jesuit Luís Coloma (geb. 1851), dessen Analyse der Madrider aristokratischen Gesellschaft *Pequeñeces* (1890), in der man Porträte zu erkennen glaubte, Sensation machte. Andere Namen sind noch im Aufstreben begriffen.

Die Geschichte des spanischen Theaters im jüngst verflossenen halben Jahrhundert scheidet sich deutlich in zwei Abschnitte. Den ersten vertreten Tamayo y Baús und Lopez de Ayala, der zweite wird von Echegaray beherrscht. Langsam wendet sich die Bühne von der Romantik ab; der hochgestimmte Lyrismus weicht dem Realismus, der bereits den Roman erobert hat; die farbenreiche Zeichnung historischer Epochen macht der Analyse der modernen Gesellschaft Platz. Das neue Schauspiel entwickelt sich zur sozialpolitischen Sittenkomödie, und zwar in dem Sinne, daß sich die beabsichtigte Sittenstudie um eine geschickt kombinierte Intrige aufbaut. So vereinigt das Drama ein romantisches Element, die Intrige, mit dem realistischen, der Gesellschaftsanalyse, und dementsprechend geht auch der Ton in feiner gewischten Nüancen von geistreicher Satire zur Rührung, von drastischer Wirklichkeit zu pathetischer Spannung über.

Manuel Tamayo y Baús (1829—98) war das Kind eines Schauspielers und einer Schauspielerin; seiner ersten Erziehung verdankt er bereits seine Vertrautheit mit den technischen Anforderungen der Bühne und den Geheimnissen ihrer Wirkungen. Er übte sich zunächst an Über-

setzungen (z. B. von Schillers 'Jungfrau von Orléans' 1847), erweckte die Aufmerksamkeit mit einer streng klassischen *Virginia* (1853), der man Alfieris Einfluß anmerkte, und errang seine ersten dauernden Erfolge mit den historischen Schauspielen *La Rica-hembra* und *Locura de amor* (1855). Das erste, das er im Verein mit Aureliano Fernandez Guerra schrieb, behandelt die bekannte Anekdote, wie Doña Juana de Mendoza Alfonso Enriquez, dessen Liebe sie verschmähte, die Hand reicht, weil er gewagt, sie zu schlagen, damit Niemand sagen könne, daß ein anderer als ihr Gatte sie berührt habe. In *Locura de amor*, das er allein und in Prosa schrieb, verlieh er der leidenschaftlichen und nur zu begründeten Eifersucht Johannas der Wahnsinnigen auf Philipp den Schönen, ihren Gemahl, und ihrer bis in den Tod beharrenden glühenden Liebe einen ergreifend pathetischen Ausdruck. Auch im Lustspiel versuchte er sich mit Glück; gut gehalten hat sich z. B. *La bola de nieve* (Der Schneeball), worin zwei junge Männer durch die Wahnvorstellung, ein jeder von ihnen fände in der Verlobten des anderen die ihm entsprechenden Gefühle, in der Tat zu einer wirklichen Leidenschaft geführt werden. Auf dem Gebiet des Tendenzdramas, das er 1862 (nach Ayala) mit *Lo positivo* betrat, versuchte er in *Lances de honor* vom religiösen Standpunkt gegen die Duellsitte anzukämpfen. Sein letzter Triumph war *Un drama nuevo*, dessen Held, der Schauspieler Yorik, gegen die Erwartung den tiefsten Ausdruck der tragischen Leidenschaft als betrogener Ehegatte aus der aufgewühlten Tiefe seiner eigenen Gefühle heraus findet, indem er plötzlich aus seiner imaginären Rolle fällt und dieselbe in Wirklichkeit weiter spielt (Motiv der 'Bajazzi'). Nach der unfreundlichen Aufnahme seiner Gesellschaftssatire *Los hombres de bien* (1869) hüllte er sich in Schweigen und ließ sich an den Arbeiten der Akademie genügen, deren Sekretär und Direktor er wurde.

Adelardo Lopez de Ayala (1828—79), der schon als Knabe Stücke schrieb und mit seinen Schulfreunden aufführte, begann gleichfalls mit historischen Dramen: *Un hombre de estado* (1851), *Rioja* (1854) u. A., dazwischen erstrebte er auch mit Singspielen *(zarzuelas)* einträglichere Erfolge;

sein eigentliches Gebiet, die Sittenkomödie, betrat er mit *El tejado de vidrio* (Das Glasdach), worin er die Strafe leichtsinniger Verführungsmaximen auf das Haupt ihres Lehrers zurückfallen läßt, indem dieser seine eigene Ehre durch seinen nur zu gelehrigen Schüler gefährdet sieht. Eine durchschlagende Wirkung erzielte das Lustspiel *El tanto porciento* (Prozente, 1861), das den modernen Spekulationsgeist in drastischen Situationen an seiner Arbeit zeigt, wo Interesse und Gewinnsucht taub machen für fremde Ehre und fremdes Glück. Gegenstand der Spekulation ist ein Grundstück, das Don Pablo in einer Geldverlegenheit verpfändet hat und das durch eine projektierte Kanalanlage hoch an Wert gewinnt; die Ehe mit der Gräfin Isabel würde ihm erlauben, das Pfand zu lösen und sein Vermögen zu retten; deshalb müssen die beiden einander entfremdet werden, muß der Verdacht, in den die Gräfin gebracht wurde, unaufgeklärt bleiben, bis der günstige Zeitpunkt verstrichen ist. Natürlich rächt sich aber die doppelte Niedertracht an denen, die sie anzettelten. Schon 1857 hatte sich Ayala der Politik zugewendet; der Mißerfolg seines *Nuevo Don Juan* verleidete ihm vollends das Theater; so verfolgte er denn seine politische Laufbahn, in der er es zum Kolonialminister und Präsidenten des Abgeordnetenhauses brachte. Nur noch einmal, 1878, ein Jahr vor seinem Tode, ließ er sich mit *Consuelo* auf der Bühne vernehmen. Noch einmal ist es der Gegensatz von Interesse und Liebe, der uns vorgeführt wird; um des Luxus willen opfert Consuelo ihre eigene Neigung und die wahre Liebe, die ihr entgegengebracht wird; sie ist aber unglücklich und versucht sich wieder an jene erste Liebe anzuklammern, muß aber erfahren, daß ein solches Verhältnis nur dem unvermeidlichen Zusammenbruch, der unrettbaren Vereinsamung entgegenführt.

Produktiver als Tamayo und Ayala, aber nur von ephemerer Bedeutung ist Luis de Eguílaz (1830—74), von dessen zahlreichen und seiner Zeit vielgespielten Stücken *La cruz del matrimonio* und *Los soldados de plomo* die nennenswertesten sind. Von Bretón de Herreros ein gewandter, fruchtbarer, nicht besonders tiefer Schüler ist

Narciso Serra (1830—77). Auch die Namen von Antonio Hurtado, Luís de Larra u. A. erfreuten sich eines guten Klangs. Tatsache aber bleibt es, daß die Revolutionsjahre von 1868 mit einem Stillstand der dramatischen Kunst zusammenfallen; die Offenbachsche Operette hatte das Drama aus dem Felde geschlagen. Diese Art von Unterbrechung trug dazu bei, die Schule Echegarays bei ihrem Auftreten als etwas völlig neues erscheinen zu lassen.

José Echegaray (1832—1903) war Ingenieur und Mathematiker von Beruf und hatte sich durch seine mathematischen und physikalischen Arbeiten den Eingang in die Akademie der Wissenschaften verschafft, als die Revolution ihn zur Politik hinüberzog und bald zum Minister erhob; 1874 bekleidete er diesen Posten zum dritten und letzten Mal. Kurz vorher hatte er von Paris aus sein erstes Drama eingeschickt und gehörte hinfort ausschließlich der Bühne. Mit unermüdlicher Rüstigkeit schuf er ein Stück um das andere, bald mit größerem, bald mit geringerem Erfolg, von den einen angegriffen, von den anderen gefeiert, von allen aber als eine markante, eigenartige Erscheinung auf der spanischen Bühne anerkannt. Das Drama Echegarays hat nichts spezifisch spanisches, es ist wie das moderne Schauspiel überhaupt die Beleuchtung eines sozialen Problems und zwar mit Vorliebe eines besonderen Falls, den man dreist als Ausnahmsfall bezeichnen kann, der aber auch in seinem ausnahmsweisen Charakter mit dem ganzen Komplex unserer sozialen Einrichtungen und unseres modernen Lebens zusammenhängt, der gewissermaßen eine extreme Konsequenz derselben darstellt und so die Frage nach den Grenzen ihrer Berechtigung und den Gründen ihrer Gültigkeit aufwirft. Daher der anscheinend revolutionäre Charakter dieser Problemdramen, obwohl sie bei Echegaray weniger die sozialen Einrichtungen als solche in Frage stellen oder in ihren Grundfesten zu erschüttern trachten, als vielmehr in den Personen, die er in eine jener besonderen Situationen versetzt denkt, einen alle Mächte des Affektes, des Gewissens, des Entschlusses leidenschaftlich aufpeitschenden Konflikt erzeugen. Echegarays Meisterschaft besteht nun darin, daß er die Umstände, aus denen das Problem er-

wächst, so charakteristisch auszuwählen und klar und einfach zu gruppieren, die Inzidenzen, durch die sich die Handlung entwickelt und in deren Ersinnen und Anbringen er eine besondere Findigkeit besitzt, so glücklich auszunützen versteht, daß die aufgeworfene Frage in schroffster Beleuchtung hervortritt und sich das Endresultat, auf das er uns hinführen will, sozusagen mit mathematischer Gewißheit aus den aufgestellten Prämissen ergibt. Als Beleg mögen seine beiden erfolgreichsten und bekanntesten Stücke genügen: *El gran Galeotto* und *Ó locura, ó santitad.* Im Hause eines älteren Kaufmanns lebt dessen junge Gemahlin und der Sohn eines Freundes, der ihn einst vom Ruin errettet; wie Bruder und Schwester verkehren die beiden jungen Leute mit einander; aber die Welt, die sie stets und überall beisammen sieht, ist mit ihrer Auslegung gleich fertig, und wirklich gestalten sich die Umstände so, daß sie den irrigen Kombinationen scheinbar recht geben, daß auch der Gatte im Sterben an ihre Schuld glauben muß, und er ihr schließlich die Ehre nur dadurch retten kann, daß er sie allen zum Trotz für die Seine erklärt. So ist die Welt durch ihre falschen Deutungen zur Kupplerin, zum „Galeotto" zwischen den Beiden geworden. Was beweist das aber? Daß die Gesellschaft unrecht hatte, wenn sie den täglichen, stündlichen Verkehr der beiden jungen Leute im schlimmen Sinne interpretierte, oder daß diese in aller Unschuld mit der Gefahr spielten, indem sie sich an die Bedenken der 'guten Sitte' nicht kehrten und nicht hielten? Im anderen Falle erfährt ein Vater knapp vor der Verlobung seiner Tochter, daß er Name, Rang und Vermögen einem Vergehen gegen die Gesetze verdankt, daß er ein untergeschobenes Kind ist. Hat er nun Recht, wenn er der Stimme des Gewissens gehorcht und bereit ist, nicht nur Vermögen und Titel zurückzuerstatten, sondern (wenn es anders nicht sein kann) auch das Glück seiner Tochter zu opfern? Und wie nun seine wahre Mutter, die allein die Beweise in der Hand hatte, diese vor ihrem Tode vernichtet und den wahren Sachverhalt feierlich ableugnet, war da sein Handeln das eines Märtyrers der Wahrheit und des Rechtssinns oder das eines Irrsinnigen, wie es ihm von seiner Umgebung ausgelegt wird?

Auf dem Gebiete der Lyrik machte sich nach den kritischen Tagen der Romantik zunächst ein gewisser Umschwung fühlbar, indem im Gegensatz zu ihren himmelstürmenden Überschwenglichkeiten jetzt wieder bescheidenere Talente wie José Selgas, der zarte Idealist, oder Trueba mit seinen populären Liedern williges Gehör fanden. Auf der anderen Seite hielt sich in Andalusien die klassische Tradition (im Anschluß an Herrera, an Lista) lebendig, so daß man von einer fortdauernden andalusischen Dichterschule sprechen kann, an die sich unter vielen anderen die Namen von P. A. de Alarcón, Antonio Fernández Grilo, José Velarde, usw. anknüpfen lassen. Dergleichen Unter- und Nebenströmungen aber nicht mitgerechnet, personifiziert sich die spanische Lyrik nach 1850 in dem Dreigestirn Bécquer, Campoamor und Nuñez de Arce.

Gustavo Adolfo Bécquer (1836—70), aus einer schon länger eingewanderten deutschen Familie und als Kind verwaist, kam mit 17 Jahren nach Madrid, von seiner Liebe zur Kunst und Poesie getrieben. Unter schweren Entbehrungen gelangte er endlich zur Mitarbeiterschaft am *Contemporáneo* und fand später sein gesichertes Auskommen als Zensor der erscheinenden Romane. Der Tod ereilte ihn im 35. Lebensjahre, als er eben die erste Ausgabe seiner Werke veranstaltete. Der Dichterruhm ward ihm erst im Grabe zuteil. In Madrid lebte er mit seinem Bruder Valeriano, dem Künstler, zusammen und besuchte mit ihm vereint die alten Kunststätten Toledo, Soria, Ávila usw., denen er seine unvollendet gebliebene 'Geschichte der Kirchen Spaniens' weihte. Den wesentlichen Bestand seines poetischen Nachlasses bilden seine Novellen und seine Gedichte. In den ersteren hat er sich Hoffmanns phantastischen Erzählungen zum Vorbild genommen und seiner eigenen träumerischen und poesiedurchtränkten Phantasie, die sich gern in einsamen Klöstern und verlassenen Ruinen erging, freies Spiel gelassen, ihr in das Reich des Geheimnisses und des Wunderbaren, in die Sphäre des Geisterhaften, des Gespensterspuks folgend. In seinen *Rimas* hinwieder lehnt er sich unverkennbar an Heine an, an den Heine des

Intermezzos, den ihm die Übertragung von Florencio Sanz erschlossen hatte; denn er selber war des Deutschen nicht kundig. Was an Heine erinnert, ist nicht allein die knappe Form der einzelnen Gedichte, die Enthaltung von aller oratorischen Amplifikation und die leichten liedartigen Strophengebilde, sondern vor allem die Gruppierung der 76 Gedichte zu einer in sich abgeschlossenen Geschichte, der Geschichte einer Liebe mit ihren ersten Hoffnungen und Freuden und ihren bitteren Enttäuschungen und Entsagungen. Das Träumerische, das Wehmütig-Melancholische, das aus seinen Versen spricht, ist aber nicht bloße Nachahmung, sondern der spontane Ausdruck seines Temperaments, seiner eigenen sehnsüchtig weichen Gemütsstimmung, die ihn zu jenem subjektiven Lyrismus führen mußte, den er in Spanien heimisch machte, indem er die glühende Pracht der spanischen Dichtersprache zu weicher, schmelzender Wehmut dämpfte.

Anderen Schlags ist die poetische Eigenart des Asturianers Ramon de Campoamor (1817—1901), dem nicht bloß seine Langlebigkeit, sondern auch seine besondere Anlage und ausgesprochene Tendenz einen Platz für sich anweist unter den Dichtern des 19. Jahrhunderts. In der Poesie sucht er nicht nur die Form, sondern die Idee; die Poesie hat nach ihm die Aufgabe, zu lehren, Lebensweisheit zu verbreiten. Denn nach seiner ästhetischen Theorie bergen die irdischen Dinge, birgt die Welt der Erscheinungen keine Poesie in sich; diese liegt jenseits, in der Idee. Aufgabe der Kunst ist es, die Idee in ihrer metaphysischen Allgemeinheit zu nehmen und sie in eine greifbare Gestalt einzukleiden, aus der dann der transzendentale Dichtergeist die Idee wieder in ihrer metaphysischen Allgemeinheit hervorspringen läßt. Zur Verwirklichung dieses Programms schuf sich Campoamor eine besondere Dichtgattung, der er den Namen *Doloras* beilegte. Es sind kurze Gedichte sehr verschiedener Art, lyrisch, didaktisch oder erzählend, Anekdoten, Sentenzen, Antithesen, Reflexionen, was man will, alle mit der Ambition eine Idee, eine Lebenswahrheit zu beleuchten, freilich meist Wahrheiten vom ziemlich alltäglichem Gepräge wie die Vergänglichkeit der Schönheit,

die Nichtigkeit des Ruhms, die Flüchtigkeit des Glücks, usw. Nun läßt sich aber jener materielle Teil der Dichtung, die Erzählung, die das Gewand der Idee sein soll, für sich selber breiter ausführen, und so entsteht das, was Campoamor als *Pequeños poemas* bezeichnet hat. Doch kommen dem Dichter auch Einfälle, die sich nicht weiter einkleiden lassen, und diese führen zu jener Form von Aphorismendichtung, der Campoamor den Namen *Humoradas* beilegte, eine Spruchpoesie, die neben Gemeinplätzen, Fabelweisheit, Coplas-Spitzfindigkeiten, auch manche gut geprägte Kerngedanken bietet, gereimte „Gedankensplitter", wie sie in den „Fliegenden Blättern" genannt werden. Auch in größerem Maßstab suchte Campoamor seine poetischen Theorien zu verwirklichen, so in dem großen Poem *El drama universal* in acht Gesängen (1869), das eine an Espronceda *Diablo mundo* erinnernde Allegorie der Reinigung und Erlösung einer sündhaften Menschenseele darzustellen scheint und uns von der Erde zu den Gestirnen, von Gethsemane ins Thal Josaphat führt.

Gaspar Nuñez de Arce (1834—1903), mit dem wir die Reihe der Dichter schließen, ohne sie erschöpft zu haben, kann sich rühmen, der gelesenste aller spanischen Lyriker gewesen zu sein. Trotz seiner Frühreife fand er aber den Weg, wo ihn die Berühmtheit erwartete, erst spät. Mit 15 Jahren wurde seine erste Komödie gespielt, mit 19 trat er bei der Redaktion des *Observador* ein, den Krieg in Marokko machte er als Berichterstatter der *Iberia* mit, 1865 wurde er von seiner Vaterstadt Valladolid in die Kammer gewählt und verfolgte nun die politische Laufbahn, bis er 1883 Kolonialminister wurde. Mehrere Bühnenstücke von ihm, darunter das beste ein D. Cárlos-Drama *El haz de leña*, wurden mit Erfolg gegeben, auch im Prosadialog versuchte er sich. Erst die Revolutionsjahre mit ihrem Gefolge von Anarchie und Militärdiktatur erweckten in ihm den schlummernden politischen Dichter und gaben ihm jene von Zorn und patriotischer Beklemmung bebenden Gedichte ein, die er 1875 als *Gritos de combate* herausgab. Gleich gute Aufnahme fanden die längeren Dichtungen, die im nächsten Jahrzehnt folgten und in denen Nuñez de Arce

Byrons letzte Klage, Dantes Liebe zu Beatrice, den inneren Vorgang in Martin Luthers Seele vor seinem Abfall evoziert, oder die romantische Geschichte eines Brudermords erzählt, den die Rache des Gewissens straft (ein Stück, das, auf der Madrider Bühne deklamiert, große Begeisterung weckte), oder familiäre Szenen vorführt, wie das 'Idyll' (eine elegisch endende Jugendliebe), 'Maruja' (das Waisenkind, das der Zufall einer kinderlosen Grafenfamilie zuführt), oder der 'Fischfang' (auch ein bräutliches Idyll mit elegischem Ende). Die schöne klassische Form, die zündende Kraft der Rede, jene der spanischen Sprache und Poesie eigene Farbenpracht sind es, die Nuñez de Arce zum Lieblingspoeten der Nation geweiht haben, und die auch seine letzten Sonettserien und sein patriotisches Trostgedicht *Sursum corda*, mit denen er sein Schweigen unterbrach, auszeichnen.

Auch auf dem Gebiete der gelehrten Arbeit hat Spanien im Verlauf des 19. Jahrhunderts Anstrengungen gemacht, um seine Stelle einzunehmen. Die Geschichtschreibung voran hat um die Wende des 18. Jahrhunderts eine Gruppe von Männern in ihrem Dienste zu verzeichnen, wie den Jesuiten J. Fr. Masdeu mit seiner 20bändigen kritischen Geschichte Spaniens (1783—1805), Ortiz y Sanz mit einem chronologischen Kompendium derselben (1785—1803), J. B. Muñoz mit seiner gut geschriebenen, aber unvollendeten Geschichte der Neuen Welt (1793), J. Sempere y Guarinos, der außer einer Bibliothek der besseren Schriftsteller unter Karls III. Regierung (1785—89) eine Geschichte der Cortes (1815) schrieb, J. A. Llorente, der neben seiner bekannten Geschichte der Inquisition (frz. 1817—18) auch wichtige Beiträge zur Geschichte der baskischen Provinzen und zu der Katastrophe von 1808 hinterließ, J. Á. Conde, der erste, der die Zeit der Maurenherrschaft nach den arabischen Quellen zu erzählen unternahm, usw. Dann folgten die Jahre des Stillstands, denen der Graf von Torreno, der Politiker und Staatsmann, mit seiner Geschichte der Erhebung Spaniens (1835—37) und E. de Tapia mit der Geschichte der Zivilisation in Spanien (1840) ein Ende machten. Neue Anregung ging von der Akademie der Geschichte aus, die 1842 die Veröffentlichung der *Colección de documentos*

inéditos, 1851 die des *Memorial histórico español* begann, während für Aragon der Barceloner Archivar P. de Bofarull 1847 eine ähnliche Coleccion in Angriff nahm. Nun folgten einige bedeutende Leistungen, wie Modesto Lafuente, *Historia general de España* (1850—67, in 3. Aufl. von Valera fortgesetzt 1877—82), Rico y Amat, *Hist. polit. y parlam. de España* (1860—62), Montesa y Manrique, *Hist. de la legislación de España* (1861—64), usw. und dann wieder — nach minder fruchtbaren Jahren — das großartig angelegte Unternehmen der *Historia general de España*, die von den Mitgliedern der Akademie der Geschichte in größeren Monographien seit 1890 publiziert wird.

Auf dem Felde der Literaturgeschichte setzen Quintana *(Coleccion de poesías castellanas* 1807*)*, L. F. de Moratín *(Orígines del teatro español* 1838*)*, Lista *(Lecciones de literatura dramática española* 1839*)*, Gil y Zaráte *(Manual de literatura* 1844*)*, u. A. die Bestrebungen des 18. Jahrhunderts fort. Die eigentliche Forschungsarbeit und die geistige Verarbeitung des mühevoll zu Tage geförderten Stoffes fiel aber zum größten Teil dem Auslande zur Last, bis endlich die von Aribau geplante und vom Verleger Rivadeneyra opferwillig unternommene *Biblioteca de autores españoles* (1840—80, 71 Bde.) zum Sammelpunkt der literarhistorischen Arbeit in Spanien wurde. Die hervorragendste Leistung der Spanier, die *Hist. crítica de la literatura española* von J. Amador de los Rios (1861—67) blieb an der Schwelle der Neuzeit stehen. Gleichzeitig begann M. Milá y Fontanals um seinen Lehrstuhl in Barcelona eine Schule zu versammeln und im Geist moderner Sorgfalt und verständnisvollen Eindringens in den Stoff heranzubilden; aus seiner Schule ging der feinsinnigste, gründlichste und vielseitigste Literarhistoriker hervor, den Spanien heute besitzt, M. Menéndez Pelayo, der selber wiederum Lehrer einer verheißungsvoll heranwachsenden Generation geworden ist, während in den Aufgaben der Tageskritik Leopoldo Alas, F. Balart, Pardo Bazan, Revilla u. A. mit ihm wetteifern.

Was sonst vom modernen geistigen Leben Spaniens auch außerhalb der Grenzen des Landes Beachtung ge-

funden hat oder Beachtung verdient, gehört vornehmlich dem Gebiet der politischen, publizistischen und parlamentarischen Tätigkeit an; hier erwarben Namen wie Donoso Cortés (1808—53) und unter den Neueren die von Emilio Castelar (1832—1902) und A. Cánovas del Castillo (1828—1902) ihren weit bekannten Klang, während auf dem Gebiet der Philosophie etwa der katholische Publizist J. L. Balmes (1810—48) und der Krausist J. Sanz del Rio (1814—69) zu nennen wären. Männer von führender Stellung, die dem gesamten europäischen Geistesleben einen neuen Impuls geben würden, haben wir leider die Freude nicht vorführen zu können.

Denn Spanien ist von der weltbeherrschenden Stellung, die es um die Wende des 16. Jahrhunderts einnahm, unwiederbringlich herabgesunken, und trotz anerkennenswerter Bemühungen und Leistungen auf vielen Gebieten des menschlichen Wissens und Schaffens ist es noch weit entfernt, die Bedeutung wieder errungen zu haben, die der Größe des Landes und dem Alter seiner Kultur entspräche. Wohl ist Spanien in seiner naturbedingten Abgeschiedenheit von jeher nur ein vorgeschobener Posten, ein äußerster Ausläufer der gemeineuropäischen Kultur gewesen, und wer den spezifischen Reiz seiner Literatur, seines ganzen Kunst- und Geisteslebens empfunden hat, der denkt von vornherein weniger an führende Überlegenheit als an kraftvoll ausgeprägte nationale Eigenart. Nur einmal fiel dem Lande eine dominierende Weltrolle zu. Das providentielle Zusammentreffen glücklicher Fügungen verlieh der spanischen Monarchie vorübergehend eine überragende Großmachtstellung, die es nur mit Einsetzung aller Kräfte zu behaupten imstande war. Willig scharte sich die Nation um ihre Könige und stellte sich in soldatischer Ergebenheit in den Dienst ihres gewaltigen Ringkampfs um die Vorherrschaft in Europa und um die Wiederherstellung der kirchlichen Einheit. Jeder Nerv, jede Faser des ganzen Volks zog an, und eine herrliche Blüte der Kunst und Literatur begleitete und verschönte die materielle Kraftanspannung. In vollster Reife entfaltete sich Spaniens nationales Eigenwesen und drückte tiefe Spuren in Sitten, Denkart und geistiges Schaffen

der übrigen Staaten und Völker ein. Allein das Mark der Nation verzehrte sich an der übermenschlichen Anstrengung; die gewaltige Inanspruchnahme und einseitige Ausbeutung des staatlichen Organismus rächte sich, und der unduldsame kirchliche Druck lähmte die Geister. Das Land verarmte, verödete; der auswärtige Besitz bröckelte ab; Rückständigkeit ward zur Signatur der Nation. Sinnend betrachtet der ferne Zeuge das Schauspiel jenes weltbewegenden Aufsteigens eines Volkes zur universalen Hegemonie und des raschen und haltlosen Zusammenbrechens seiner Macht, und still in sich gekehrt bewundert er darin das unfehlbare Walten der Geschichte. Denn Größe und Verfall der Nationen sind nicht Zufall, sondern Fügung. Das Geschick, das Rom zur Beherrscherin der antiken Welt bestimmte, pflanzte die ewige Stadt in die Mitte der apenninischen Halbinsel, wie sie schlank ins Mittelmeer hineinragt. Für Spanien eröffnete sich ein Augenblick die Aussicht auf Beherrschung der modernen Welt, als jenseits des Ozeans, dessen Pforten es verschließt, neue Weltteile aus den Fluten emportauchten und der europäischen Gier ihre ungeahnten Schätze entgegenhielten: die Zeit höchsten Glanzes und höchster Blüte für Spanien, aber auch der Beginn des traurigsten Verfalls. Heute, wo die Bedingungen für die einstmalige, unverhältnismäßige Größe nicht mehr vorhanden sind, wo aber auch die schmerzlichen Zuckungen der inneren Umgestaltung überwunden sein könnten, heute sähe man gerne Spanien seine eigene Bahn wiederfinden, seine nationale Eigenart neuerdings entfalten und ausgestalten. Freudig begrüßt man jedes Anzeichen neuen Gedeihens und Emporsteigens und möchte mit seinen Wünschen die Stunde beschleunigen, wo Spanien wieder im vollen Maße die Stellung einnimmt, die ihm unter den modernen Kulturvölkern zukommt.

Namenverzeichnis.

Abindarraez y Jarifa 56.
Acevedo A. 39.
Acuña F. 34.
Aguilar G. 75.
Alas L. 133. 142.
Alarcon P. A. 129. 138.
Alarcon (J. Ruiz de) 77. 78.
Alcalá G. 96.
Alcalá Galiano A. 116.
Alcázar B. 35.
Aleman M. 54. 94.
Alexandre 8.
Alfonso X. el Sabio 9. 10. 17.
Alfonso XI. 10.
Álvarez Gato J. 21.
Álvarez Villasandino A. 18.
Amadís 15. 51. 52.
Amador de los Rios J. 142.
Amescua (A. Mira de) 76.
Ángeles (fr. J. de los) 50.
Antonio N. 104.
Apolonio 8.
Aquiló T. 126.
Araucana 36.
Arce (G. Nuñez de) 140.
Argensola (B. Leonardo) 86. 93.
Argensola (L. Leonardo) 86. 93.
Argote y Góngora L. 85.
Arguijo J. 35.
Aribau 142.
Arjona M. M. 111.
Árolas J. 123.
Arrom C. 127.
Artieda (A. Rey de) 87.
Avellaneda (G. Gomez) 120. 123. 126.
Ávila J. 50.
Ávila y Zúñiga L. 46.
Ayala (A. Lopez de) 134.
Ayala (I. Lopez de) 102. 106.
Ayala (P. Lopez de) 10. 14. 23.
Ayllon (D. Ximenez de) 38.

Bacallar y Sanna V. 98.
Badajoz (D. Sanchez) 30.
Badajoz (G. Sanchez) 21.
Baena J. A. 18.
Balart F. 142.
Balmes J. L. 143.
Barahona de Soto L. 38.
Barbadillo (G. de Salas) 97.
Barco Centenera (M. del) 38.
Barroso (P. Gomez) 11.
Bauces Cándamo F. A. 84.
Bécquer G. A. 138.
Belando N. J. 99.
Berceo (Gonzalo de) 7.
Bermudez de Castro J. 123.

Bermudez de Castro S. 123.
Bernaldez A. 24.
Bernardo del Carpio 6. 36. 38. 41.
Blanco-White J. M. 111.
Blasco-Lanuza 93.
Bocados de oro 11.
Bofarull P. 142.
Borja Fr. pr. de Esquilache 87.
Boscan J. 32. 33. 44.
Böhl de Faber C. 127.
Böhl de Faber J. N. 112.
Breton de los Herreros 120.
Burgos J. G. 113.

Caballero Cifar 15.
Caballero (Fernan) 127.
Cabrera de Córdova 47.
Cadalso J. 102. 106.
Calderon de la Barca P. 79. 83.
Calderon (S. Estébanez de) 124.
Campoamor R. 139.
Campomanes 107.
Campo Raso J. 99.
Cano M. 43.
Cánovas del Castillo 132. 143.
Cañizares J. 84. 98.
Capmany y Monpalau 104.
Cardona (L. Ferrer de) 75.
Carranza B. 50.
Carvajal Mar. 97.
Carvajal Mic. 30.
Carvajal (L. del Mármol) 48.
Casas (B. de las) 48.
Castelar E. 143.
Castellanos J. 38.
Castillejo C. 30. 34.
Castillo (D. del) 23.
Castillo (H. del) 21.
Castillo (Cánovas del) 132. 143.
Castillo (B. Diaz del) 47.
Castillo (J. Gonzalez del) 103.
Castillo Solórzano (A. del) 97.
Castro G. 75.
Celestina 28.
Cervantes 57—64.
Céspedes P. 35.
Cetina G. 34.
Chaide (P. Malon de) 50.
Cid 2—5. 41. 75.
Cienfuegos 108.
Cieza de Leon P. 47.
Clarin 133. 142.
Coello A. 84.
Coloma C. 94.
Coloma L. 133.
Conde J. A. 141.
Constantina 21.
Coronado C. 123.
Cortés (Donoso) 143.
Cruz (Juan de la) 51.
Cruz (Ramon de la) 103.
Cubillo A. 84.
Cueva (J. de la) 30. 38. 42. 87.

Delgado F. 30.
Diamante J. B. 84.
Diana 54. 55.
Diaz del Castillo B. 47.
Diaz Gamez G. 24.
Dormer D. J. 93.
Durán A. 112.

Echegaray J. 136.
Eguílaz L. 135.
Encina (J. del) 21. 27.
Enciso (D. Ximenez) 75.

Enzinas (F. de) 49.
Ercilla y Zúñiga A. 36.
Escosura P. 119. 126.
Eslava A. 96.
Espinel V. 96.
Espinosa N. 36.
Espinosa P. 86.
Espronceda J. 122.
Esquilache (E. Borja pr. de) 87.
Estébanez Calderon S. 124. 125.

Fajardo (D. de Saavedra) 93.
Feijoo B. 100.
Fernan Caballero 127.
Fernan Gonzalez 8.
Fernandez (Lúcas) 30.
Fernandez de Gerena G. 18.
Fernandez y Gonzalez M. 132.
Fernandez Grilo A. 138.
Fernandez-Guerra A. 134.
Fernandez de Heredia J. 23.
Fernandez Navarrete P. 92.
Fernandez de Oviedo y Valdés G. 47.
Ferreras J. 98.
Figueroa (C. Suarez) 94. 96.
Florez E. 103.
Forner J. P. 108.
Fuentes A. 40.

Galdós (B. Perez) 132.
Galvez de Montalvo L. 56.
Gallardo J. B. 111.
Gallego J. N. 111.
Gamez (G. Diaz) 24.
Gerena (G. Fernandez) 18.
Gil y Carrasco E. 123. 126.
Gil Polo G. 56.
Gil Vicente 30.
Gil de Zárate A. 119. 142.
Gomara (J. Lopez) 47.
Gomez de Avellaneda G. 120. 123. 126.
Gomez de Quevedo F.. 86. 88—91. 96.
Gongora (L. de Argote y) 85.
Gonzalez D. 108.
Gonzalez del Castillo J. 103.
Gonzalo de Berceo 7.
Gorostiza M. E. 112.
Gracian B. 91.
Gran conquista de ultramar 10.
Granada (Luís de) 50.
Guevara 21.
Guevara A. 45.
Guevara (L. Velez) 76. 97.
Guillén de Avila D. 20.
Gutierrez A. G. 118. 119.
Guzman (F. Perez) 20. 23.

Hartzenbusch M. E. 118. 119. 121.
Heredia (J. Fernandez) 23.
Herrera F. 35.
Herrera y Tordesillas A. 48.
Herreros (M. Breton de los) 120.
Hidalgo G. L. 96.
Hita (G. Perez) 40. 56.
Hita (Juan Ruiz) 13. 17.
Hoz (J. de la) 84.
Huerta G. 38.
Huerta V. G. 102. 106.

Infanten von Lara 5. 41. 116.

Iglesias de la Casa J. 108.
Imperial F. 18.
Iriarte T. 106.
Isla J. F. 104.

Jáuregui J. 86.
Jovellanos G. M. 102. 103.
Juan II. 18. 23.
Juan Manuel 11. 12.
Juan de Mena 19.
Juan Ruiz de Hita 13. 17.

Labirinto 19.
Lafuente M. 142.
Lara (Infanten von) 5. 41. 116.
Larra L. 136.
Larra M. J. 114. 124. 125.
Laso de la Vega G. 33.
Laso de la Vega G. L. 42.
Laso Inca de la Vega G. 93.
Lazarillo de Tormes 53. 54.
Ledesma A. 91.
Leon (fr. Luís de) 35. 50.
Leonardo de Argensola B. 86. 93.
Leonardo de Argensola L. 86. 93.
Lista A. 111. 142.
Lope de Rueda. 29.
Lope de Vega 29. 31. 38. 65 bis 74. 86. 97.
Lopez de Ayala A. 134.
Lopez de Ayala I. 102. 106.
Lopez de Ayala P. 10. 14. 23.
Lopez de Gomara F. 47.
Lopez de Mendoza I. 19.
Loyola I. 43.
Lucanor (Conde) 12.
Lucas Fernandez 30.
Lucenà J. 25.
Luzan I. 101.

Llorente J. A. 141.

Macías 18.
Malara J. 30.
Malon de Chaide P. 50.
Manrique G. 21. 27.
Manrique J. 21.
Mariana J. 46. 47.
Mármol Carvajal (L. del) 48.
Marquez J. 92.
Martinez de Medina G. 18.
Martinez de la Rosa F. 113. 126.
Martinez de Toledo A. 25.
Masdeu J. F. 141.
Matos Fragoso 84.
Mayans y Siscar 103.
Medina (G. Martinez) 18.
Medrano F. 35.
Melendez Valdés J. 107. 110.
Melo F. M. 94.
Mena (Juan de) 19.
Mendoza A. H. 76.
Mendoza B. 46.
Mendoza D. H. 21.
Mendoza I. 21.
Mendoza I. L. 19.
Menendez Pelayo M. 142.
Mesa C. 38.
Mesonero Romanos R. 125.
Mexía P. 44. 46.
Milá y Fontanals M. 142.
Mira de Amescua A. 76.
Misterio de los reyes magos 9.

Mocedades del Cid 75.
Moncada F. 94.
Montalvan (J. Perez) 76. 97.
Montalvo (L. Galvez) 56.
Montalvo (G. Ordoñez) 15. 51.
Montemayor J. 54.
Montesa y Manrique 142.
Montesino A. 21.
Montiano A. 102.
Montoro A. 21.
Moraes F. 52.
Morales A. 46.
Moratin N. F. 102. 105.
Moratin (L. Fernandez) 108. 110. 142.
Moreto y Cabaña A. 83.
Muñoz J. B. 141.

Naharro (B. de Torres) 28.
Navarra P. 44.
Navarrete R. 120.
Navarrete (P. Fernandez) 92.
Navarro Villoslada 132.
Nebrija A. 23.
Nuñez de Arce G. 140.
Nuñez Cabeza de Vaca A. 47.

Ocampo F. 46.
Ojeda D. 39.
Oliva (J. Pérez) 44.
Oña P. 38.
Ordoñez de Montalvo G. 15. 51.
Ortiz y Sanz 141.
Osorio (D. Santistéban) 38.
Oviedo y Valdés (G. Fernandez) 47.

Pacheco F. 35.
Pacheco J. F. 115.
Padron (J. Rodriguez) 20. 26.
Padilla (Juan de) 20.
Padilla L. 46.
Paez de Ribera R. 18.
Palacio Valdés 133.
Palau B. 30.
Palencia A. 24. 25.
Palma bacc. 24.
Palmerin 52.
Pardo Bazan E. 134. 142.
Paso honroso 24. 115.
Pastor Diaz N. 123.
Pereda J. M. 130.
Perez Al. 56.
Perez Andr. 95.
Perez Ant. 49.
Perez J. 49.
Perez Bayer F. 104.
Perez Galdós B. 132.
Perez de Guzman F. 20. 23. 24.
Perez de Hita G. 40. 56.
Perez de Montalvan J. 76. 97.
Perez de Oliva J. 44.
Poema del Cid 3.
Polo (G. Gil) 56.
Ponce de Leon (fr. L.) 35. 50.
Puertocarrero 21.
Pulgar (F. del) 24.

Quevedo (Fr. Gomez) 86. 88 bis 91. 96.
D. Quijote 60–63.
Quintana M. J. 108. 111. 142.
Quiñones de Benavente L. 84.

Ramon Dr. 76.
Ramon de la Cruz 103.
Rebolledo B. 87.

Reyes magos (Misterio) 9.
Reina C. 49.
Reinoso F. J. 111.
Revilla 142.
Rey de Artieda A. 87.
Rhua P. 46.
Ribadeneyra P. 48. 92.
Ribera (R. Paez) 18.
Rico y Amat 142.
Rios (J. Amador de los) 142.
Rivadeneyra 142.
Rivas (A. Saavedra duque de) 115.
Rodrigo 4. 75.
Rodrigo, der letzte Gote 41.
Rodriguez J. 103.
Rodriguez L. 40.
Rodriguez de Castro 104.
Rodriguez del Padron J. 20. 26.
Rodriguez Rubí T. 121.
Rojas A. 96.
Rojas Zorilla F. 83.
Romanzen 21—23. 39—42.
Romero Larrañaga G. 123.
Rosa (F. Martinez de la) 113. 126.
Rubí (T. Rodriguez) 121.
Rueda L. 29.
Ruiz de Alarcon J. 77. 78.
Rufo Gutierrez J. 38.

Saavedra A. d. d. Rivas 115.
Saavedra Fajardo D. 93.
Sanchez M. 76.
Sanchez T. 104.
Sanchez de Badajoz D. 30.
Sanchez de Badajoz G. 21.
Sanchez de Bercial C. 11.
Sanchez Talavera F. 18.
Sanchez de Tovar F. 10.
Sancho IV. 10. 11.
Salas Y. 87.
Salas Barbadillo G. 97.
Samaniego F. M. 106.
San Felipe 99.
San Pedro D. 26.
Sandoval P. 46. 47.
Santistéban Osorio 38.
Santo (Rabbi) 14. 19.
Santos F. 97.
Sanz del Rio 143.
Sarmiento M. 104.
Savalls J. 103.
Sayas F. D. 93.
Sebastian y Latre 102.
Sedano (Lopez) 104.
Seguro de Tordesillas 24.
Selgas J. 138.
Sempere G. 36.
Sempere y Guarinos 141.
Sepúlveda L. 40.
Sepúlveda J. G. 46.
Serra N. 136.
Servet M. 43.
Sigüenza J. 48.
Solís y Ribadeneyra A. 94.
Solórzano (A. del Castillo) 97.
Somoza J. 125.
Soto D. 50.
Soto (L. Barahona) 38.
Stúñiga 19.
Suárez de Figueroa C. 94. 96.

Tafur P. 24.
Talavera (Erzpriester von) 25.
Talavera (F. Sanchez) 18.
Tamayo y Baús M. 133.
Tárrega 75.

Tellez G. 76. 97.
Teresa de Jesus 51.
Timoneda J. 30. 40.
Timurleng 24.
Tirso de Molina 76. 97.
Togores (M. Reca de) 119.
Toledo (A. Martinez) 25.
Toro (Archidiakonus von) 18.
Torre (A. de la) 25.
Torre (F. de la) 35.
Torreno 141.
Torres Naharro B. 28.
Tovar (F. Sanchez) 10.
Trigueros 102.
Trueba A. 128. 138.

Úbeda (Pfründer von) 9.
Urrea G. 36.

Valbuena B. 38. 94.
Valdés A. 44.
Valdés J. 44. 49.
Valera C. 49.
Valera D. 23.
Valera J. 131. 142.
Vega F. Lope 29. 31. 38. 65 bis 74. 86. 97.
Vega (A. de la) 30.
Vega (V. de la) 120. 121.
Vega (G. Laso de la) 33.
Vega (G. Laso Inca de la) 93.
Velarde J. 138.
Velasquez L. J. 104.
Velez de Guevarra L. 76. 97.
Vicente (Gil) 30.
Villagra G. 38.
Villalta J. G. 125.
Villamediana 87. 119.
Villasandino (A. Álvarez) 18.
Villaviciosa J. 88.
Villegas E. M. 86.
Villena E. 23. 25.
Villena Markgraf 100.
Virués C. 31. 39.
Víves J. L. 43.

Xerez F. 47.
Ximenez de Ayllon D. 38.
Ximenez de Enciso D. 75.
Ximeno V. 103.

Yuçuf (Poema de) 9.

Zamora A. 84. 98.
Zapata L. 36.
Zárate A. 47.
Zayas M. 97.
Zorrilla J. 123.
Zúñiga F. 46.
Zurita G. 46. 93.

Date Due

860.9 B39
a39001 008086392b